HISTORIA DE VIDA Y MÁS DE NANCY MOREJÓN

POR

JUANAMARÍA CORDONES-COOK
University of Missouri

La presente entrevista es el compendio de una serie de diálogos realizados con Nancy Morejón a lo largo de mi trabajo investigativo sobre su obra literaria. Esta experiencia se transformó en una brújula capaz de haberme creado la conciencia para extender estos estudios sobre Nancy Morejón a un pequeño grupo de escritores y artistas contemporáneos entre quienes se produce una serie de confluencias estéticas y éticas cuyas coordenadas he venido indagando sin tregua desde el año 2005. Semejante empresa me ha llevado a redactar innumerables páginas que hoy constituyen el centro de un volumen, aún en proceso, que se nombra *Renacimiento negro en La Habana*.

JUANAMARÍA CORDONES-COOK: Nancy, ésta, tu casa, es un lugar muy especial por toda tu experiencia de vida junto a tus padres, y este entorno sociocultural de Los Sitios. Este ámbito lleva a la intimidad y por eso mismo quisiera explorar tus recuerdos. Hablemos sobre tus padres. ¿Quiénes eran?

NANCY MOREJÓN: Para mí, estar aquí es como estar en el paraíso, si existiese... porque no existe: nunca hay paraíso. Sin embargo, cuando estoy aquí, me encuentro en mis aguas. Aquí están mi yo, mi historia y muchos recuerdos. Hay, incluso, algún poema mío en donde hablo de los ruidos que me rodean.

Mis padres se llamaron Angélica Hernández Domínguez y Felipe Morejón Noyola. Ejercieron oficios universales. Mi madre era modista; mi padre, marinero y estibador. Ambos dedicaron buena parte de su tiempo libre a organizar y alimentar sindicatos. Sus vidas, su visión de la sociedad y del papel que desempeñan los familiares entre una y otros; sus sentimientos patrióticos son mi biblia.

Estamos en un barrio muy sonoro; siempre sonaba en las madrugadas cuando mi padre tenía que levantarse muy temprano para ir a trabajar a los muelles. Pienso que alguna vez la gente recobrará la posibilidad de expresar de forma natural el mundo sonoro, lleno de música real, que nos rodeaba y que nos ayudó tanto a compensar tanta adversidad. Y aquí nací, aquí me crié. Nací en el hospital Maternidad Obrera, de Marianao, como tú conoces y sabes, pero vine a vivir para acá desde siempre. Nunca

viví en otro sitio hasta que fui adolescente, hasta que fui una joven que se dirigió al norte del Oriente cubano tratando de reconstruir la historia de una localidad de esa zona. No es solamente la casita que hoy es mi estudio sino su entorno. Yo no hubiera podido escribir todo lo que he escrito si no hubiera vivido aquí. Este lugar es parte de mi piel.

JC-C: ¿Qué te parece si comentas sobre tu llegada a este mundo, sobre tu inusitado nacimiento el 7 de agosto de 1944?

NM: Mi nacimiento se produjo de una forma bastante singular, porque nací pesando dos libras y tres cuartos. Fui prematura; lo que llamamos ochomesina. Ninguna de las ropas de la canastilla destinada a mí me sirvió. En la que mi madre confeccionó, yo no cabía; así que sólo pudieron ponerme la de una muñeca propiedad de una vecina inolvidable llamada Carmen Miranda. Nací en agosto, pero debí haber nacido en septiembre del 44. Siempre hablaban del ciclón del 44 como una obsesión. Mi padre navegaba todavía y mami estaba sola aquí. Me contaba que en pleno ciclón llegó la prima Fela, una mulata inmensa de cara bonita –que vendía por la calle Alambique el periódico *Hoy*– a acompañarla. Mami siempre recuerda que Fela y ella ponían las manos para aguantar el portón de madera, enterizo, porque la ventisca era tremenda. Al llegar Fela, yo estaba acostada entre pañales sobre el asiento de una butaca y por poco se sienta arriba de mí y me aplasta. Mami gritaba: “¡Noooo!, ¡Noooo!, que ahí está la niña, ahí está la niña”. En realidad, soy el resultado del gran esfuerzo de mi madre para que naciera, porque no sólo salvó mi integridad física sino que moldeó mi espíritu en el amor a nuestras cosas, a la cultura cubana, a mi condición de mujer y de negra. Siempre hablo de mi madre, no tanto porque haya contribuido a que yo existiera sino porque ella es todo un canon de mi poesía.

JC-C: En la puerta de tu casa hay una placa que dice “La China”, ¿por qué esa placa?

NM: ¿La China? Porque así la llamaban y así se llamó Eusebia Angélica Hernández Domínguez. Ese letrero lo puse cuando se enfermó y salió del hospital. Puse un papelito sobre la puerta de la calle que decía “La China está durmiendo”, porque ya no podía subir las escaleras y vino aquí para morir. Lo sabíamos, ya no había nada que hacer en el hospital. Como dice su apodo, era una mulata cubana achinada, porque tenía antepasados chinos. Llegamos a averiguar poco sobre esa parte de nuestra familia y ella llegó a saber de que procedían de Cantón, en medio del marasmo aquel de *coolies* traídos a Cuba, semiesclavos, durante el siglo XIX. Son cosas que no se pueden precisar, porque sería yo una novelista –que no soy– para crear una fábula en relación con esos hechos. Pero muchas de las comidas de mi madre tenían que ver con el Barrio Chino que está a unas cuadras de donde estamos ahora. Siempre íbamos allí a comprar jengibre y frijolitos chinos –los del famoso arroz frito chinocubano–, para ella fundamentales. Recuerdo que atravesábamos la plazoleta de Antón Recio para parar en la bodega conocida como Las Seis Puertas, donde había un hombre blanco, delgado, pobre, que tenía un puesto de viandas, frutas y vegetales allí. Se llamaba

Florencio; era muy amable. Recuerdo también mucho los carnavales. La comparsa de este barrio se llamaba Las Bolleras. Antes de que comenzaran los carnavales, la gente de la comparsa ensayaba por aquí. Ya comenzado el carnaval iban a desfilas al Prado donde, los sábados, se presentaban las comparsas. Siempre el Carnaval de La Habana se celebraba en febrero, la época más fría. Para los bailadores de las comparsas era mucho mejor porque no había calor sofocante y todo era muy fresco. Comenzaba siempre el Carnaval de La Habana con la Danza del Dragón, así como de otras tradiciones del Barrio Chino: un dragón enorme con dientes y boca enormes también. Yo era una niña. Recuerdo mucho ese primer día con el dragón chino. Así que no concibo esta zona de la ciudad sin la marca del Barrio Chino y sus alrededores. Comprabas algo en algún puesto de los chinos y, “de contra”, (de regalo), te daban majúas fritas, unos pescaditos chiquiticos, bastante salados. En fin, en mucho del carácter nuestro se encuentran los chinos. Y mi madre era como una gran flor de aquellas tradiciones fijas para siempre en el paisaje de la ciudad, sobre todo de la calle Reina, que tanto aparece en la novela de Alejo Carpentier, *El recurso del método*. En esa calle está enclavada la única iglesia gótica de La Habana. En esa iglesia hice mi primera comunión. Estos mundos eran complejos, complicados. Hice mi primera comunión con una mantilla de Madrid que nos prestaron unos gallegos maravillosos –Divina y Vitorino– encargados del solar de Tenerife, pegado a Antón Recio, es decir, entre Antón Recio y la calle Figuras. Ese matrimonio tenía una relación estrecha con mi madre, con mi tía, porque ellas vivieron allí muchísimos años; desde su llegada a la Isla de Cuba conservaron esa mantilla con la que tomé mi primera comunión. Ahí, en la iglesia del Sagrado Corazón, la iglesia gótica de la calle Reina, escuché por primera vez hablar del Monte Sinaí. Me llamó mucho la atención el lenguaje literario de la Biblia, algunos de cuyos pasajes nos leían durante las lecciones del catecismo. Esa es la imagen de mi madre y de casi toda la familia de mi madre, una familia de La Habana.

En cambio, mi padre fue ante todo un marinero y, como tal, viajó a Irlanda en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Dejó de navegar cuando ya tenía yo un año de vida y entonces pasó a ser estibador de los muelles del puerto, de la Alameda de Paula. La Habana era una ciudad muy cosmopolita, muy exitosa, de un tráfico vertiginoso. Había una competencia comercial terrible. La Habana está en el centro del hemisferio occidental. Todo lo que venía de Europa pasaba por aquí; todo lo que bajaba de los Estados Unidos y Canadá pasaba por aquí, y viceversa. La Habana ha tenido siempre una conformación muy particular. Al ser mi padre marinero, tenía mucha influencia de la zona sur de los Estados Unidos. Entraba y salía de la Luisiana, Pensacola, la propia Florida; para él constituía un paisaje cotidiano. El capitalismo, que se desarrollaba y crecía, inventó el *ferry*, que era una embarcación espaciosa, tecnificada, que nos llegaba desde el sur de la Florida y desplazaba a los estibadores, para sustituirlos, acumulando capital y volviendo la mano de obra prácticamente gratuita. El desempleo

era su consecuencia natural. El hambre era terrible. A mi padre no le alcanzaba para nada con su trabajo como estibador y entonces comenzó a ejercer un oficio en el que después evolucionó y en el que fue prácticamente un profesional: el arbitraje en la pelota como le llamamos al *baseball*. Quiere decir que el cuerpo que tengo se lo debo a la pelota de Cuba, porque para pagar mi colegio y sufragar un montón de gastos, mi padre podía resolver algún dinero siendo, como nosotros decimos en Cuba, “ampalla” (*umpire*) de pelota. Siempre tengo grandes recuerdos de...

JC-C: Nancy, continuemos hablando sobre tu papá.

NM: Mis padres son todo. Mi madre era de La Habana, al igual que toda su familia. Mi padre, de Ciego de Ávila; de una familia que después se desplazó un poco hacia el norte, a Matanzas, concretamente al pueblo de Jovellanos, donde buena parte de ella quedó asentada; pueblo emblemático también, de grandes plantaciones de azúcar, de una gran presencia esclava. Popularmente se le conoce como Bemba. ¡Te podrás imaginar la cantidad de negros que lo poblaban! La familia de mi padre era de Ciego de Ávila, que está más hacia el vientre de la Isla, hacia el este. Ciego de Ávila es un pueblo que pertenecía a Camagüey, lo que quiere decir que mi padre era un camagüeyano. Después, con la división de las catorce nuevas provincias, Ciego de Ávila pasó a ser una provincia autónoma y Camagüey otra. Ese mundo de grandes extensiones llanas de tierra está en la memoria de lo que mi padre siempre me contó. Tuvo una infancia prácticamente de huérfano porque perdió a mi abuela. Tú sabes que no conocí a mis dos abuelas, lo cual creo que responde a una historia vinculada al mundo de la filosofía del despojo, al mundo de una sociedad que había conocido de una forma muy profunda el drama de la esclavitud. Mi padre, a sus doce años, se fugó de Ciego de Ávila, de la famosa turbina que alguna vez trataré de ir a ver, pues me lo prometieron ahora cuando durante la Feria estuve allí y me hicieron muchos honores; muchos momentos agradables y conmovedores pasé allí en Ciego. Vino a La Habana en un acto de rebeldía frente a mi abuelo, Tito Morejón. Se crió desde entonces aquí en la ciudad, se hizo marinero, vendió periódicos y practicó miles de oficios. Cito a mi abuelo materno cuando digo que él sólo respetaba las casas donde primero entraba un periódico y después un boniato, en tiempos de las hambrunas de Machado. Siempre recuerdo la máxima de mi papá cuando me decía: “Yo vine con doce años solo de Ciego de Ávila. No le admitas a nadie que te diga que para sobrevivir tienes que robar o tienes que convertirte en un malhechor. Yo vendí periódicos, limpié zapatos”. Hasta que pudo meterse a marinero pero nunca concibió el delito como algo que fuera un derecho de la pobreza, como un fatalismo de la pobreza. Los valores que tengo dentro de mí parten de esos valores. Llegó a estudiar trompeta, pero no podía tocar porque las circunstancias no lo permitían; tenía que mantenerse y luego mantener a su familia cuando deseó tener una propia. Era una persona con una avidez de lectura extraordinaria; Mami también, pero nunca vi leer tanto a alguien como a mi padre. Aquí en esa puerta,

en la casa de un estibador y una modista, se esperaba la revista *Bohemia*; yo decía *La Gohemia* porque no hablaba bien todavía. Me paraba en la entrada a esperarla y, cuando el muchacho se demoraba, iba para dentro diciendo “La Gohemia no”. Era muy niña. En mi casa se compraban revistas y periódicos y había una pequeña biblioteca. Mi lectura inicial de los libros fundamentales de Nicolás Guillén –publicados durante su exilio argentino, en Buenos Aires exactamente– proviene de la biblioteca de mis padres, quienes estaban muy vinculados al movimiento de los sindicatos y la poesía de Guillén formaba parte de su imaginario. Conservo las ediciones argentinas de Losada, pues nunca leí a Guillén en ediciones cubanas. Por ejemplo, las ediciones de *Motivos de son*, de *Sóngoro cosongo*, con el prólogo de Miguel de Unamuno, las conocí en mi casa, como parte de aquella pequeñita biblioteca. Mis amigos llegaban y siempre me decían: “¡Cómo lee tu papá!” Siempre estaba sentado en un sillón leyendo revistas, periódicos o libros. Eso era algo realmente encomiable. Y Mami también leía, pero realmente el amor de mi padre por los libros impresionaba.

JC-C: Prosigamos con tus padres.

NM: Mis padres han resultado ser mis forjadores. Son las personas que perfilaron mi temperamento, mi sensibilidad, mi carácter. Mi madre era modista; mi padre, un hombre que hizo trabajos callejeros hasta que llegó a la adolescencia y se hizo al mar. Precisamente cuando yo nací, en 1944, volvió a establecerse en La Habana para atendernos a mí y a mi madre. Al año de mi nacimiento, dejó de navegar para convertirse en estibador de los muelles del puerto. Creo que todo el amor al mar y a ese esplendor que siempre se dice que hay en las islas ha invadido mi vida a través de esas historias muy particulares de mi padre. Él me dio una cierta conciencia de la importancia del mar que nos unía, de que estábamos en una isla rodeada de vecinos, de que, aunque no habláramos el mismo idioma, hacíamos una música que partía de una misma raíz. Me preparó mucho para la idea de que vivíamos en La Habana, que estábamos en La Habana, en el corazón del mundo occidental. Y que se parecía a la Luisiana, donde alguna vez, en su vida de marinero, había escuchado tocar al trompeta del siglo xx, Louis Armstrong. Creo que La Habana, Cuba, toda la Isla, forma parte del hemisferio occidental y de ahí nadie podría, ni podrá arrancarnos jamás. Y casi todas mis ideas y mis vínculos con esa cultura, con ese mundo, se los debo a mi padre. Mi padre también conforma una parte fundamental de mi ser. Existen muchos casos de escritoras que en su conciencia feminista, que me parece fundamental, se han sentido incómodas con las figuras masculinas de su familia. No es precisamente mi caso. Y creo que en esa conciencia de la femineidad es donde hay que hacer verdadera justicia. La cultura machista que me rodeó no la conocí directamente a través de mi padre. No tuve que enfrentarlo a él porque era un hombre cosmopolita, de ideas muy avanzadas en todos los terrenos; al haber sido marinero, había viajado mucho y tenía una visión de modernidad muy importante. Con mis padres aprendí la mucha disciplina que tengo

y una interpretación de la realidad, no sólo por las ideas políticas que tenían, sino por su visión y su cosmos, y por tener una conciencia de dónde venían.

JC-C: ¿Cuál era su cosmovisión?

NM: No sólo era el hecho de que poseían una conciencia de clase, sino que no negaban su pasado, no negaban la historia de dos familias que naufragaron en la vida social de una Isla en este hemisferio, en las Antillas. Me enseñaron a mirar hacia atrás y a saber comprender lo que nos pasaba en aquel momento. Eran personas de una dignidad extraordinaria, de un sentido de la pertenencia enorme que yo he heredado. Muchas de esas ideas después se hicieron realidad, se extendieron al entorno social del barrio, de la ciudad y de la Isla.

JC-C: Siempre has citado a Virginia Woolf diciendo que detrás de toda escritora alienta el fantasma de su madre. ¿De qué manera tu madre alienta detrás de ti?

NM: Siempre está, siempre está. En este sentido, mi madre ha sido importantísima para mi vida, para mi formación y para toda mi historia personal. No sé si sería un lugar común decirte que en casi todas mis lecturas comienzo leyendo el poema que escribí para ella. Pero déjame contarte que Sonia Rivera Valdés me decía: “Es que tú no te has dado cuenta; el problema tuyo es que tú has hecho esa literatura sin cuarto”. En este pedacito nos fragmentamos y vivimos y yo hice todo, prácticamente el sesenta por ciento de todos mis libros importantes, excepto el libro de Nicolás Guillén. Hacía mucho que venía trabajando sobre ese sueño de libro. Lo escribí en casa de Gerardo Fullea León. No sé por qué extraña razón me iba para allí y allí escribía, y después venía para acá. Todo lo he hecho aquí en medio de este entorno sonoro y de muchas cosas maravillosas, pero que a la hora de concentrarme para hacer una obra intelectual realmente era una proeza.

JC-C: ¿Cuándo comenzaste a escribir?

NM: Comencé a escribir a los nueve años. Ya a los dos años un día me escapé para el Colegio Academia Laplace, que estaba cerca, en la calle Campanario. Mi primera escuela en realidad fue un *kindergarten*. Me encantaba ver pasar la fila de escolares por la puerta de casa y una vez hasta me escapé con ellos hasta el propio Colegio. Era tanta mi fascinación que Mami un día me llevó y me admitieron en el *kinder* porque yo era altica aunque sólo tuviera entonces dos años. Había que tener cuatro, pero me admitieron con dos. Era el *kindergarten* de Campanario de la escuela número 24. Allí fui hasta que entré al Colegio Academia Laplace. Fui buena estudiante, tanto en Laplace como después en el Instituto de La Habana. Leía mucho, porque en mi casa era un hábito. Estudiaba mucho. Siempre fui muy aplicada, obtuve muchos diplomas, al punto que no hice la Escuela Superior (los años octavo y noveno), porque la directora de la escuela, María Isabel Cabañas, llamó a mi mamá un día y le dijo: “Mire, la niña es muy inteligente; si la preparo, en tres meses ingresa en la segunda enseñanza”, lo que llamamos hoy la Secundaria Básica. De modo que me preparó ese verano, hice los exámenes, saqué muy buenas notas y entré a primer año de bachillerato con once años.

JC-C: Notable. Me gustaría volver a algo que has comentado cuando estabas hablando de las adversidades que había sufrido tu familia. Dijiste que tus padres te habían dado mecanismos de defensa. ¿Podrías platicar sobre esos mecanismos de defensa?

NM: Los mecanismos de defensa son: primero, saber quién eres, después el sentido de pertenencia, dónde tú naciste, cómo naciste. Recuerdo mucho el mundo de los estibadores, el mundo de los marineros, porque era el mundo de mi padre, como después el mundo de la pelota. Supe mucho de pelota porque él me llevaba. A veces algunas personas decían: “¡Pero cómo esta niña va a saber los récords de Mickey Mantle!” Y los sabía porque mi padre había hecho parte de su economía trabajando como árbitro. En el caso de mi madre fueron las telas, en el sentido del diseño –porque el oficio de mi madre fue el de modista como ya dije– o más bien la necesidad de la belleza del cuerpo y, asimismo, todo un decálogo de principios a favor del lugar que merece la mujer. Rechacé las virtudes manuales que después descubrí que tenía, pues las había heredado de mi mamá y no sé coser... Pero el mundo de las telas de ella conformó esa necesidad de la belleza de todos los días... En mi mundo siempre hay un paño, siempre hay telas que van y vienen. Es así porque me llevaba a recorrer la calle Muralla, de La Habana Vieja, la calle donde había muchos pequeños comercios de polacos, establecidos aquí durante la Segunda Guerra Mundial, que vendían al por mayor y muy barato. Allí conocí muchos nombres de telas y de muchas otras cosas que después una va perdiendo. Me dediqué a algo distinto y los olvidé, pero, si yo escribiese una novela alguna vez, tendría que estar todo lleno de telares y de las diferentes telas para el verano nuestro, que es muy caluroso, y para el frío, porque en La Habana hay frío, puede haber mucho frío.

JC-C: En otras oportunidades, has hablado sobre tu padre y sus experiencias al visitar Nueva Orleans, el conocimiento que te transmitió sobre la música del jazz, pero también agregándole una conciencia racial que de alguna manera adquirió en esos viajes.

NM: Mira, ya en los años cincuenta nosotros teníamos aquí cerca la Quinta Estación de la Policía, cuyo jefe era Esteban Ventura. Toda persona de La Habana sabe lo que significaba ese nombre: era un diablo, un torturador famoso. Habría que hacer la historia de ese hombre durante la tiranía de Batista. Mis padres estaban afiliados al Partido Comunista. Alguna que otra vez, algún buen amigo vino a decir que nos iban a hacer un registro y, si Ventura se hubiese metido aquí, hubiera sido algo terrible. Entonces, en ese aviso, se quemó, se sacó de aquí y se perdió, por ejemplo, una entrevista a mi mamá cuando ella pertenecía a lo que se llamaba el Sindicato de la Aguja. La Quinta Estación era un centro de terror. Recuerdo los gritos, recuerdo a la policía de Batista; para mí no es literatura, ni nadie me lo contó. Hubo un momento en que la represión era tal que mi tía, que desde 1944 residía en los Estados Unidos, nos dijo: “Ustedes deben salir y venir a protegerse a los Estados Unidos”. Pero Papi ya se había establecido aquí y, finalmente, afrontamos el riesgo de permanecer; no nos fuimos nunca porque mi padre

era un hombre que tenía un concepto de la pertenencia, de donde tenía que estar. Mis tíos y mi papá constantemente hablaban de toda la historia, de cómo el pueblo negro norteamericano sufría una discriminación extraordinaria. Papi decía que no podía vivir en un país donde la batalla de la piel fuese algo que no se podía vencer. Sin embargo, Papi tenía muchos recuerdos de esas estancias en los Estados Unidos, sobre todo en el sur, como el día que en la Luisiana presencié un ensayo de Louis Armstrong. Era un hombre que adoraba la música al punto de haber intentado tocar bajo y trompeta.

JC-C: Siempre has deseado saber de dónde venías. Sería muy interesante que nos remontáramos a tus raíces más lejanas, que hablaras un poco sobre tus abuelas, a quienes les has escrito hermosos poemas.

NM: Debo decirte que no conocí a ninguna de mis abuelas. Recientemente, en un evento internacional en el que se hablaba de escritores nacidos a la literatura durante la década del sesenta, que es una década más que significativa, en un texto breve expuse lo que creo que es un escritor y su función. Pienso que nadie puede expresarse ni ser honesto consigo mismo si no mira hacia atrás, si no sabe quién es, de dónde viene. Comenzaba ese texto diciendo que no había conocido a mis abuelas; no por azar sino porque había nacido en una familia que había sufrido el cáncer de la esclavitud, un sistema que acabó con la condición humana de los africanos trasplantados a este hemisferio occidental a la fuerza. Naturalmente, la mujer lo sufrió de una manera doble. En alguna medida, en mi historia personal, en la historia de mis dos familias, mis abuelas resultaron víctimas. Sé que se abusó mucho de ellas, lo cual contaba allí. De todas maneras, creo que en algunas cosas no se puede ser absoluto. Recuerdo ahora un gran poema de nuestra historia republicana como *En la calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego, en el que, de modo explícito, se lamenta el poeta de no haber conocido a una de sus abuelas. En mi poesía esa idea está presente, esa idea está fija, aunque parta también de una vivencia, de algo muy particular, muy personal, que muestra mi yo y el de mi familia, pero también y, sobre todo, el de toda la sociedad cubana.

JC-C: Manteniéndonos dentro del ámbito de tu familia, ¿hay algunas tradiciones que puedas recordar; hábitos y costumbres que contribuyeran a ese sentido de pertenencia, a la unidad del núcleo familiar?

NM: Creo que fue que tanto mi mamá como mi papá fueron sobrevivientes de grandes naufragios familiares. En el caso de mi padre, fue muy dramático porque a los doce años vino de Ciego de Ávila para La Habana; sin ser un muchacho travieso ni con mala conducta, sino que no soportó a mi abuelo. No conozco a mis abuelas porque murieron en condiciones bien tristes, lamentables. Ya Mami estaba en un orfanato, del cual la sacan para decirle que se había muerto su mamá y llevarla a los funerales, lo cual la traumatizó. Hablaba siempre de eso. Mis padres tenían control sobre sus sentimientos, porque pasaron muchas cosas que he olvidado y otras que me reservo, aun en una conversación con una amiga como tú. Había un elemento de resistencia,

sin amargura, sin reacción contra personas que eran inocentes de lo que les podía haber pasado. Puedo tener un día malo y no tengo que cogerla con nadie, porque es un problema mío; no tengo que llegar a la histeria. La histeria sin control te lleva a hacer daño, porque sencillamente te han maltratado o has tenido un problema o varios. En eso mis padres eran maestros. Tampoco me sentaban y me obligaban hacer tal cosa o tal otra, pero constantemente recurría a ellos y los observaba. Tú aprendes lo que ves, la conducta que se produce alrededor tuyo.

JC-C: Detengámonos brevemente en Los Sitios, Nancy.

NM: Gustaba decir Alejo Carpentier que en el Caribe todo sonaba. Todo estaba armado por una gran armonía, entre lo que había en el mundo interior de esta casa y lo que estaba a su alrededor. Escuché de veras los ritmos más impresionantes que puedas escuchar, improvisados por la gente con instrumentos que no te sabría describir en este momento. Recuerdo mucho los coros de clave; la gente pasaba y cantaba algo, y también podía hacer una rumba; dependía del estado de ánimo en que estuviera la gente, en medio de grandes vicisitudes, en medio de grandes problemas económicos, en medio incluso de determinada violencia, de la que no voy a hacer la historia ahora. Siempre aquí pude experimentar la posibilidad de concentrarme estuviera pasando lo que estuviera pasando, hubiera pregones o hubiera lo que fuera; una bronca o lo que fuera; siempre este lugar me ha dado la posibilidad de sólo escuchar mi mundo interior prescindiendo del externo. Mucho tiempo después este entorno se metió en mis poemas. Creo que la importancia que esos escritos puedan haber tenido es precisamente porque allí se armó como una corriente entre lo que ocurría y lo que hacía. De modo que éste es un recinto sagrado para mí, lleno de recuerdos.

JC-C: Prosigamos con ese mundo familiar tan amado.

NM: Aquí siempre hay muchos sonidos y he escrito sobre eso. Ese mundo sonoro tan fuerte llegaba en las madrugadas. Sin embargo, las tradiciones que se cultivaban en este tipo de lugar a mí me resultan propiamente ajenas. Mis padres me dieron una educación y ellos consideraban que formaban parte de los prejuicios de esa época. No se me olvidará nunca la primera vez que fui a una rumba. Yo andaba con mi tío, a quien quería mucho. Mi tío Juan era un rumbero maravilloso. Nunca lo vi bailar rumba en mi casa, ni aquí, pues aquí no se daban fiestas. No había fiestas de mayores, ni bebedera, nada de eso. Entonces mi tío me saca a pasear. Mi tío era muy simpático, muy ocurrente, un cubanón de esos, criollo. Me lleva a un sitio desconocido para mí, porque era muy chiquitica. La rumba me fascinó, la verdad. Era algo que se hacía con ciertos instrumentos, que la gente hacía con las manos; la gente hacía la percusión con su cuerpo y también bailaba con los hombros. Había unos tamboreros que hacían ritmos y acompañaban igual con las manos. Y aquello me fascinó, pero me di cuenta que era un mundo que no conocía, que aunque estaba en mi entorno yo decía: “¡Ay, qué raro!, ¡qué rara esta gente! ¿Qué pasará aquí?” Cuando nos fuimos y llegué a casa,

dije: “Mami, tío me llevó donde estaban unos negros que bailaban y tocaban”. Esa primera impresión, esa primera rumba, no la he olvidado. ¡Y ojalá pudiera recordar las cosas que oí cantar allí! Eso te demuestra la educación que me dieron. Por ejemplo, no recuerdo en mi infancia haber participado en una comparsa propiamente dicha. La tradición de los carnavales de Santiago de Cuba era totalmente diferente que la de La Habana. En Santiago de Cuba, según se contaba, fuera la gente de la clase que fuera, salía a arrollar. El médico, el hijo del montuno, la hija del gobernador, los trabajadores, las domésticas... Blancos, negros, mulatos, lo que fuesen, salían a arrollar sin distinción. En La Habana no era así; aquí se tenía el canon de los sábados, las comparsas; el domingo, las carrozas. Se llamaba el paseo, pues salíamos al Prado y venían las carrozas... Sólo al final del carnaval había una comparsa que yo recuerdo, porque tenía un primo que salía en ella; se llamaba La Mojiganga. Era como un popurrí, una mezcla; era como los restos de las demás comparsas. Muchos hombres se vestían de mujer y salían en aquello que se llamaba La Mojiganga. En el Prado no se arrollaba; es decir, más carnaval había durante los ensayos de las comparsas, más en el momento que la gente ensayaba, que en el momento mismo del carnaval. Todo eso te dice muchas cosas en relación con nuestra vida, con nuestro carácter, con nuestra manera de ser. De modo que también yo vivía fascinada por lo prohibido, porque lo prohibido fascina. Como no dejaban meterme en las comparsas, ir a ver, entonces yo oía una clave y me fascinaba. Recuerdo los guaguancós que se cantaban aquí en la barbería de los Taylor, de Guillermito. Allí frecuentaba un personaje que se llamaba el Tío Tom, que debe estar muerto ya. La gente hablaba del guaguancó del Tío Tom y lo tocaban allí. Para mí era fascinante escuchar, como las trovas. Pasabas por Las Seis Puertas y escuchabas... En La Habana había bares y barras en las bodegas donde la gente compraba frijoles. Allí jugaban cubilete y la gente pasaba. Venía un tipo con una guitarra e improvisaba. Conozco anécdotas del Benny en esta zona: dejar un compromiso para venir a escuchar y retroalimentarse. Ese mundo era el prohibido, el mundo más auténtico y más original que después empezamos a apreciar en sus grandes valores.

JC-C: Nancy, tan apegada como has sido siempre a tus padres y a este mundo, te has abierto también a una infinidad de amigos, de vecinos. Me doy cuenta, a través de nuestros largos diálogos, del papel fundamental que han jugado en tu vida, por ejemplo, los Coves en la “Elegía de las conversaciones”, los Egües en “Richard trajo su flauta”. Me gustaría que hablaras sobre ese mundo que has compartido. Cuando uno lee el poema “Richard trajo su flauta”, como muchos de los poemas del volumen del mismo nombre, hay allí cuadros que casi son cuadros de costumbres.

NM: Mi visión, mi mirada del barrio, a partir del año 1960, comenzó a moldearse y abrirse a otros conceptos y a otras ideas, porque nuestro entorno social cambió. El concepto de *familia* es también un valor de estos lugares, pues aquí la gente tiene un sentido del socorro no por azar. Mientras hubo esclavitud, hubo sociedades de

socorro mutuo de muchos tipos. Donde hay personas con necesidad hay un sentido de la hermandad y de la familiaridad que no es privativo de ese pasado nuestro, sino que se da en muchos otros países que yo he visitado. En cada sitio a su manera. Los vecinos son parte de un sentimiento familiar de comunidad, sumamente importante, que en nuestra sociedad se valora, se percata de que es un valor imprescindible para nuestras relaciones humanas. La familia tiene su función, pero las relaciones dentro de las familias, que se producen a través de los vecinos, hay que valorarlas respetándolas. Eran otros mundos, eran parecidos al mío, pero tenían sus características, otros valores y yo miré hacia esos mundos. Como ves, están en mis textos. La primera gran muerte que conocí fue la de Rolando Coves, es decir, el papá de Yoyito. Era un carpintero extraordinario: un hombre, un orfebre. Yo era muy jovencita y me conmovió mucho su muerte. La literatura es como atrapar el tiempo, fijar cosas que a veces haces con conciencia y a veces no. No siempre sé lo que voy a escribir, y muchas cosas que escribo no he pensado que las he escrito. El lector es quien me advierte. Sólo después me doy cuenta: Cada lector tiene toda la razón, su razón. Por eso cada texto tiene su lector y cada texto es los lectores que tenga. Tu lectura de “Richard trajo su flauta” no será nunca igual a la de Gloria, la de Eric o la de Demóstenes. Cada palabra trae su rumor y, como dice la Biblia, cada día trae su afán. Cada lectura es un universo. Recreé el mundo del barrio, como el mundo de “Richard trajo su flauta”, centrado en la figura del gran flautista cubano Richard Egües. Son cosas que me aportó la época porque hubo una actitud de liberación total, en el mejor sentido de la palabra. Entonces empecé a mirar el entorno con otros ojos. Pienso que esos años sesenta contribuyeron extraordinariamente a poner una serie de cosas en su lugar; por ejemplo, aparecieron una cantidad de investigaciones, ocuparon un espacio la antropología, la etnología. Nos abrimos a nosotros mismos valiéndonos de la mirada de Fernando Ortiz, quien fundamentalmente moldeó esa nueva perspectiva desprovista de prejuicios que necesitábamos. Y mi literatura, hasta donde sé, se enmarca ahí y en otras muchas cosas. Sentí la necesidad de ver lo que un crítico de los años cincuenta diría que es color local; no lo creo, pues todo lo local es lo que nutre y la calidad de lo local es lo que proporciona lo universal. No hay universalidad abstracta. Los gauchos y sus paisajes físicos y espirituales le proporcionan universalidad, por ejemplo, a una zona de la obra de un autor como Jorge Luis Borges. Si lees a Borges, dices que es universal. Borges lo es. Pero también hay un sedimento que fue una zona de su obra que tiene que ver con las tradiciones folklóricas y populares de la Argentina. Salvando las enormes distancias, creo que en mi caso pasa algo similar. Ya en medio de tantos cambios sociales aportados por la Revolución Cubana, empezamos a ver y a valorar las cosas que, por fenómenos muy complicados de enajenación cultural, miraban hacia Europa de forma excluyente. Se puede mirar a Europa, naturalmente, pero lo importante es cómo miras y desde dónde miras. Yo soy de aquí y mi mirada está conformada por las cosas que veo todos los días.

JC-C: No puedo evitar traer a este diálogo el hecho de que en tu poesía has escrito sobre lo que no has visto, anticipando lo que después vas a ver, como en el poema “Nunca vi grandes lagos”.

NM: El tema de las premoniciones es vital para mí. Tú has tenido mucha visión ya que detectaste esas premoniciones. De cierta manera tenía alguna idea pero realmente he leído tus apreciaciones y me he dado cuenta que tienes razón. Ahora quiero ponerte el ejemplo de un poema de *Mutismos*, un libro que se publica en 1962, cuando tenía diecisiete años, con obras que escribí a los diez, a los once. En ese poema aparece un *iceberg*, y un compañero de generación me dice: “Esos poemas no los entiende nadie. Aparte de eso, hay allí un *iceberg*... ¿Cuándo tú has visto un *iceberg*?” “Mira, chico, es verdad; no he visto un *iceberg* nunca... pero ahí está”. En 1989 me invitan a un congreso del Pen Club; creo que al LIV Congreso del Pen Club Internacional. Estaba invitados Arthur Miller, Édouard Glissant... El congreso se dividía entre las ciudades de Montreal y Toronto y yo caí en el grupo de escritores que fueron invitados al Polo. Estuve en el Polo Norte cuatro días y tres noches y vi *icebergs* en cantidades industriales. Nunca imaginé que en ese viaje cayese dentro del grupo de los escritores que mandaron a vivir al Polo, en la isla de Baffin, con los esquimales, en realidad con los *inuit*, porque ellos defienden su cultura como cultura *inuit*. Rechazan el término *esquimal*, porque dicen que fueron los antropólogos franceses los que les dieron ese nombre. Vi un *iglú*. Sin embargo, ni siquiera hice una crónica de un mundo tan especial. En 1986 me había acabado de mudar a Alamar y me voy con mi padre a mi apartamento para que me ayudara a pintar unas puertas. Íbamos en una guagua y, saliendo del túnel, digo: “Papi, ¿y ese barco?” Se veían restos de un barco. Me dice que ese barco se llamó el Coral Island y me explica que es del tiempo en que era marinero. Meses después, en 1987, mi padre muere. Yo había descrito aquel momento y sólo después me di cuenta. No necesariamente esas premoniciones están vinculadas con la muerte, pero hay muchos ejemplos de cosas que avizoro. Porque cuando escribes, fijas un instante; tienes un recuerdo, y ese recuerdo lo fijas. Cuando vuelves sobre ese escrito, te das cuenta de que algunos se convierten en premoniciones. De modo que no hay ley para la escritura. El proceso de la escritura es irracional, porque aún en el recuerdo hay muchísimas cosas que tú no controlas.

JC-C: Por otra parte, acuérdate que cuando estás hablando nunca eres consciente de que sale tu otro yo entre líneas y vamos a ser los lectores quienes vamos a desentrañar a ese otro.

NM: Soy feliz al reconocer todas estas cosas, pero no soy una escritora dada a volver sobre sus manuscritos. Me da terror; a mí me da pavor. Me toma un tiempo hacer un texto y después que le doy el visto bueno para publicarse es muy difícil que vuelva sobre él y lo cambie. Respeto mucho el momento en que escribo...

JC-C: Ya que estábamos dialogando sobre Los Sitios, vayamos a la representación de la ciudad. En muchas oportunidades has dicho en conversaciones lo que significa

en tu vida La Habana. Has dicho que vos sos quien sos dentro de tu Habana. Y desde *Mutismos* hasta *Carbones silvestres* hay diferentes representaciones de La Habana. ¿Podrías comentar un poco sobre tu Habana de *Mutismos* y cómo esa Habana va cambiando?

NM: La Habana es mi ciudad favorita y es mi lugar natural. No le quito méritos a ninguna ciudad porque conozco muchas pero la ciudad donde me gusta vivir a mí es La Habana. Sin embargo, te sería honesta si te digo que La Habana de *Mutismos* es una Habana en una opacidad, es una Habana sonámbula, porque estoy muy jovencita y todavía no sé pintar bien una ciudad. La menciono pero no puedo dar olores, por ejemplo, ni otras características. Las imágenes son de edificios como si fueran construcciones silenciosas, que no hablaran, ¿verdad? Porque había mundos que estaban por expresarse, que hasta entonces no se habían expresado. Después todo se va abriendo, empiezan las surrealidades, empieza *Amor, ciudad atribuida*, empiezan otros muchos valores del mundo en que me desenvuelvo; pero La Habana siempre está presente; es un tema que varía. No sabría, para serte honesta, hasta qué punto hacer una disección de esa evolución. Porque no se puede ser juez y parte. No es lo mismo La Habana de “Nélida” o la del poema de “Merceditas”, que no es un poema sobre La Habana, pero podría muy bien serlo... En el poema “Un primo” hay una Habana totalmente distinta. Tallapiedra aparece muchísimo; sin embargo, “Tallapiedra” es un sitio de desplazamiento y está relacionado con los paseos de mi padre, como estibador, a la Alameda de Paula. En la ciudad que está en el poema “Paseo” de *La quinta de los Molinos*, al final hago un homenaje a Medinaceli, una ciudad medieval en las afueras de Madrid que conserva todo su encanto; hago ese homenaje a Medinaceli en medio del ruido de Tallapiedra y del mundo de los trenes nuestros. Quizá allí haya un contrapunto que no te puedo explicar a los efectos de la poesía, pero funcionó. Quiero decirte que La Habana siempre estará allí. He sido privilegiada en el sentido de que he podido vivir en La Habana, lo cual también me da una energía muy particular.

JC-C: A mí me resulta muy fascinante, como crítica, *Amor, ciudad atribuida*. Allí hay algo exultante, sensual, donde te identificas cuerpo y alma con La Habana.

NM: Están los habitantes y en *Mutismos* no hay habitantes.

JC-C: No, pero estás vos como la protagonista de esa Habana. Después en *Paisaje célebre*, el poema “Peñalver 52”, donde proyectas tu mirada a la vereda de enfrente, una mirada llena de dolor frente a ese edificio en total deterioro, el tiempo que pasa, todas las pérdidas, lo insalvable...

NM: Todo lo que evoluciona, gana y pierde. La mirada de “Peñalver 52”, un poema muy importante, es una mirada que se percata de ausencias, de escaseces, de cosas irreparables y que no se reparan. Pero esa mirada, a mi entender, está marcada por un sentimiento de amor. Finalmente llamo princesa a la ciudad; en este momento no recuerdo exactamente el verso: “de todas las princesas posibles”, algo así. Y ahí radica

la diferencia. Primero hay una elección de la belleza. También hay una estética de lo feo, de lo bello, lo cual está en crisis, sobre todo a principios del siglo XXI. Disfruto de un gran privilegio porque mucha gente tiene que ahorrar durante el año para venir a ver La Habana debido a que necesita La Habana. Yo no tengo que pedir visa; estoy aquí y la veo y le puedo dar mucha envidia a mucha gente que siempre quiere estar en La Habana. Eso es lo importante de ese poema, porque yo misma lo siento; es decir, es un acto de amor, un acto de fe y de reafirmación. Ya vendrán tiempos mejores, y esas paredes se pintarán y tendrán la luz que tienen por dentro, porque hay una luz y una dignidad interiores que se van a imponer a cualquier tipo de deterioro.

JC-C: Continuando con esto, Nancy, en toda tu obra vos vas reflejando y refractando tu mundo, ya sea físicamente como cultural o históricamente.

NM: [Mirando antiguas fotos familiares y una cartilla.] Estas fotos me traen muchísimos recuerdos. Unas en blanco y negro; otras en colores, otras en sepia; las hemos estado buscando para esta entrevista. Mira lo que hay aquí; no es una foto. Ésta es la cartilla de alfabetizadora, con la que alfabeticé. No se me olvida nunca que hay un texto en que recordaba a las personas que alfabeticé... Tiene fecha, firmado por mí. A ver, Año de la Educación, 11 de agosto de 1961. Diecisiete años, acababa de cumplir diecisiete años... Sabes que pertenezco a una generación que amplió la posibilidad de sus lectores; es decir, cuando estábamos alfabetizando no sabíamos que íbamos a crear más lectores para la literatura que haríamos muchos años después. O sea, enseñar a leer y a escribir era la posibilidad de que los seres humanos alrededor de nosotros –muchos de ellos sin posibilidades de acceso a libros– pudieran tener y después leer libros nuestros, para bien o para mal de esos lectores. A mí me trae muy buenos recuerdos y es realmente conmovedor. Así que te la quiero mostrar; toca para que veas como está la pátina del tiempo ahí.

JC-C: Y esto es de 1961...; quiere decir que justamente el 11 de agosto de ese año tenías...

NM: Acababa de cumplir diecisiete años.

JC-C: Diecisiete años. Cuando la Revolución triunfó eras una niña, tenías catorce años. ¿Podés recordar qué significó para vos el triunfo de la Revolución el primero de enero del 59?

NM: Como mucha gente en esa época, no estábamos ajenos a lo que pasaba; es decir, de alguna forma mis padres tuvieron alguna participación clandestina. Pero mi recuerdo fijo es el día primero exactamente. Mi padre fue a ayudar a tomar la Quinta Estación. “¡Se cayó Batista, se fue Batista, se fue Batista!” era lo que se gritaba en la calle, y mucha gente salió a la calle. Había que tomar decisiones, hacer acciones ¿no?, y entre éstas mi papá salió enseguida a tomar la Quinta Estación de Ventura. Imagínate, un momento de gran esplendor, de una conmoción extraordinaria, entre el primer día del 59 y la primera semana lo interesante fueron la espontaneidad de

la gente, la felicidad de la gente. Eran actos de mucha justicia en relación con lo que había estado pasando. Habían impuesto una serie de parquímetros en toda la ciudad, sobre todo para la zona comercial alrededor del Barrio Chino, por la calle Galiano, por la calle Reina. Esos parquímetros eran para que los carros que se parqueaban tuvieran que pagar un dinero. Recuerdo que una de las primeras cosas que pasaron fue que la gente empezó a deshacerse de los parquímetros. También, naturalmente, la ubicación e identificación de todos los malhechores que habían cometido atrocidades. Pero el 8 entra Fidel en un pequeño *jeep*. Ya días antes había hecho una arenga en Santiago de Cuba. Vinieron desde allí hasta La Habana, en donde entran el 8 de enero. Son imágenes simbólicas de mucha conciencia de la nacionalidad y de lo importante que éramos nosotros mismos y cómo casi todo el mundo a su modo había contribuido a todo lo que estábamos viviendo. Las cosas no se empezaron a conocer hasta tiempo después. Después de un año empiezan a aparecer cosas. Entre 1959 y 1961 fueron años fundadores porque empezaron a aparecer las primeras leyes; los juicios a los esbirros, es decir, a la policía y al ejército que no sólo asesinaron a mansalva sino que hicieron desmanes tanto en los campos como en las ciudades; más tarde, el fenómeno de la ley de la Reforma Agraria, que se firma en mayo; y luego la creación de las instituciones: se trata de un momento fundador. Ahora, el primer efecto es de felicidad, de alegría y de que el terror y la represión habían desaparecido, sobre todo para los que vivíamos en la ciudad. La ciudad fue muy reprimida, muy afectada, y comprobar que salíamos de esa pesadilla era una gran felicidad. El rasgo para mí importante era la amplitud con que se aceptaba y se incorporaba la gente a las primeras tareas. Por ejemplo, la universidad estuvo cerrada, al igual que muchos centros docentes. Todos recomenzaban. O sea, es un instante de reparación civil muy fuerte, lleno de un romanticismo tremendo, porque la gente veía a los barbudos con unos collares de peonías de muy lindos colores, de unas peonías que no conocíamos pero que eran muy hermosas. Se empezaron a conocer otras zonas de la vida cubana que no eran solamente las grandes ciudades como La Habana, Santiago, Cienfuegos o Matanzas.

JC-C: Ese cuadernillo de la campaña de alfabetización me lleva a un aspecto esencial y característico de la Revolución. Es el papel de la cultura y las posibilidades de publicar. Por otra parte, la editorial que publicó tus primeras dos colecciones de poesía fue El Puente. ¿Podrías hablar un poco sobre la significación de esa editorial?

NM: Había una serie de escritores muy jóvenes que incluso no teníamos conciencia literaria. Empezaron a aparecer periódicos, aparecieron los primeros suplementos culturales en el periódico *Revolución*, que fue uno de los más importantes porque abrió a la vida del periodismo cubano una modernidad que hasta hoy se ha mantenido. El Puente era una editorial de gente joven, sobre todo de gente que estaba como a caballo: no pertenecía a la generación actuante ni a la generación establecida y que tenía que encontrar un espacio para expresarse. Allí publicó gente de mucha mayor edad que la

nuestra, porque el interés era crear un puente. Es decir, crear algo que pudiera ser el espacio que expresara la labor de gente muy joven y de gente de más edad, pero que no estaban en lo que se conoce hoy en día como el mundo establecido de nuestra literatura. Entonces, con ahorros y el dinero de su fundador José Mario Rodríguez y luego con lo que nosotros conocemos como *ponina* [colecta] de varios de los integrantes, pero fundamentalmente con el dinero de José Mario Rodríguez, se crearon las Ediciones El Puente. En realidad, conocí a José Mario a través de Elsa Rodríguez Cabrera, una estudiante colega de la universidad. Entramos a ese curso el 14 de febrero de 1962, y ese día muere Manuel Gran, gran físico cubano, autor de uno de los libros de texto más importantes para la enseñanza de la Física de Cuba. Se suspendieron las clases, nos fuimos a un bar del Hotel Habana Libre, pasó José Mario, ella lo saludó y nos conocimos. Él empezó a contar que tenía una editorial para gente joven, desconocida, y Elsa se había dado cuenta de que yo escribía. Yo no hablaba mucho ni comunicaba mucho esa vocación pues era una vocación. Pero ella se dio cuenta que entre clase y clase, yo hacía mis notas, me abstraía y me ponía a hacer mis cosillas. Y le dijo: “Ella escribe”. Entonces él apareció como a la semana siguiente en la Escuela de Letras y Artes de la Universidad de La Habana y me dijo: “Quiero publicarte un libro”. Mi primo Ángel Roberto Hernández Riverend había reunido unas libretas que yo tenía, las famosas libretas del Instituto de La Habana. Elena López me había mandado a hacer un ejercicio sobre el capítulo “La gruta de Polifemo”, de *La Odisea*. Al final de mi exposición me preguntó si me gustaba escribir. Le dije que no pero que tenía un diario. Ella me pidió que se lo llevara, cosa que hice. En la próxima clase se me acerca y me dice: “Aquí hay poemas. Tú no lo sabes pero aquí hay poemas”. Con esos poemas de los nueve y diez años de edad, se armó el primer libro que publicó José Mario en El Puente, en 1962. Recuerdo el día que conocí a Gerardo Fullea León, en el Museo de Bellas Artes, en un concierto de alguien; a Ana María Simo; a Eugenio Hernández Espinosa y a Ana Justina, ya fallecida. Es curioso que en el catálogo de las ediciones aparece anunciado el teatro de Eugenio Hernández Espinosa que nunca se llegó a publicar porque no había recursos con los que publicar teatro, porque el teatro es una cosa bien complicada de publicar. Aparecieron los primeros libros de gente importante como José Ramón Brene, dramaturgo que en los años sesenta inicia el teatro popular cubano en el período de la Revolución. Aparece también un libro fundamental: el primer tomo de *Poesía yoruba*, de Rogelio Martínez Furé. Asimismo, Nicolás Dor, que era en aquel momento prácticamente un niño, publica no sé si *La esquina de los concejales* o *El palacio de los cartones*, una de las dos. Fue un gran impulso y nosotros nos desmarcábamos de lo que era el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, que era el tabloide de mayor circulación. Finalmente, cuando se da al traste con esta pequeña editorial, ya había la idea de crear una revista, porque no se concibe un movimiento intelectual sin una revista. Una editorial no es nada si no hay

una revista que la respalde. El Puente tuvo una vida breve; por razones determinadas y, por incomprensiones de la época, la editorial dejó de existir. Siempre he reconocido en José Mario a un editor desinteresado, que no quiso manipular nunca nada ni a nadie; naturalmente eran mis primeros poemas pero él apostó por ellos publicando *Mutismos* (1962) y, luego, *Amor, ciudad atribuida* (1964). Cuando falleció en Madrid, la revista *La Jiribilla*, de aquí de La Habana, me pidió una entrevista muy pequeña que acepté. Lamenté su muerte. Desgraciadamente nunca más nos volvimos a ver aunque me moví mucho por el mundo, pero él estaba en un camino y yo en otro. Guardo siempre un grato recuerdo suyo y de esa su capacidad para sacar a la luz y hacer cosas por personas que lo único que hacían era amar la literatura.

JC-C: Me parece muy interesante lo que nuestro común amigo Gerardo Fulleda dijo respecto a José Mario. Dijo que José Mario era el gran descubridor de talentos. En verdad si vos te detenés a mirar a los escritores que se mancomunaron alrededor de El Puente, han sido los laureados a finales del siglo xx y principios del siglo xxi. Es para mí terriblemente triste que se haya tenido que cerrar esa editorial y que con el tiempo fueran silenciados tantos grandes talentos para ser rehabilitados años después. Ese grupo de jóvenes escritores alrededor de El Puente fue de una manera terriblemente truncado aunque, por supuesto, muchos de ustedes siguieron escribiendo y guardando en la gaveta. Quisiera que comentaras algo sobre esa experiencia, porque cuando yo veo el tipo de modalidades de escritura que seguían muchos de ustedes tan innovadoras, sin configurar una escuela, todos estaban trayendo a la literatura una serie de estrategias que otros escritores del resto de América Latina estaban practicando, y la ironía era que esos otros autores de América Latina fueron recibidos y aplaudidos por la burocracia cultural de la Revolución, mientras que los escritores alrededor de El Puente tuvieron que sufrir exclusiones y silenciamientos.

NM: Es un tema delicadísimo. Sin embargo, a partir de la muerte de José Mario se han escrito una serie de cosas. Yo creo que no se puede perder el rumbo de este asunto. El Puente no fue un grupo en el sentido de que tuviéramos ideales comunes. Estaba él, su editor, que quería abrir un espacio que logró crear. El Puente –y me parece que es lo importante– era una editorial que aceptaba la diversidad de un libro como *Poesía yoruba*, primera antología traducida al español de poesía anónima africana, y publicaba *Santa Camila de la Habana Vieja* de Brene, obras de Nicolás Dorr, poemas míos, muchas cosas para niños que tenían que ver con el antecedente africano de ciertas zonas de la cultura cubana que para ti es tan importante como para todos nosotros. De manera que no enarbolábamos, no había un programa o posición estética o política. Me parece que es un deber estudiar la labor de El Puente. Siempre digo que eso me cuesta muchísimo trabajo porque, de entrada, uno no puede ser juez y parte. Nosotros formamos parte, existimos y publicamos obras; hemos dado fe de vida. Sin embargo, hubo incidentes que condujeron a la desaparición de la editorial,

naturalmente a partir de determinados presupuestos de sus directores. Pero el cuerpo de esos autores, de esos escritores permaneció. No soy de las que piensa que la cultura cubana sólo se hace en el territorio nacional enmarcado por el archipiélago formado por la gran Isla y las islas e islotes circundantes. Tú sabes muy bien que considero que la cultura cubana es una y puede haber buenas cosas en la cultura cubana hecha por cubanos que no residen exactamente en Cuba. Pero, en el caso de El Puente, el grueso de esos escritores, que en un momento determinado no pudimos publicar, tiene que ver con algo que ocurrió mucho después, con lo que se llamó ya en los años setenta el “quinquenio gris”. Durante los sesenta eso no se conocía y Ediciones El Puente deja de existir en esa década. Después, los años setenta son los más complicados. Ya había desaparecido El Puente y nosotros nos incorporamos a la vida intelectual de Cuba, como todo el mundo sabe. Yo sí creo que es muy importante que la historia literaria cubana estudie lo que son las publicaciones periódicas, el significado de los grupos, aunque nosotros, como te digo, no éramos exactamente un grupo como, digamos, el famosísimo Grupo Orígenes, salvando las distancias debido a los grandes escritores que se agruparon allí. Allí sí había una elección, es decir, había una afinidad electiva que no existió en el caso de El Puente. Pienso que fuimos muy libres, que nos proyectábamos y expresábamos en un momento en que la Revolución abría una cantidad enorme de posibilidades en diversas publicaciones; pienso que es un capítulo del que tenemos mucho que aprender. El cierre de El Puente no impidió el desarrollo de todos los que continuamos haciendo vida literaria, vida de críticos, de poetas o de dramaturgos.

JC-C: Nicolás Guillén fue una parte tan integral de tu formación intelectual. ¿Cómo lo conociste, Nancy?

NM: A Nicolás Guillén lo conocía, como dicen los franceses, por su prestigio, es decir, por su buena reputación. Era un nombre familiar en mi casa. Ya antes te conté que mis primeras lecturas de la obra de Nicolás Guillén provienen de libros que guardaba con celo mi padre en su pequeña biblioteca. De manera que es un nombre que está ligado a mi historia familiar. Pero lo conocí en un banquete al que asistí en la playa de Santa María del Mar, en las afueras de la capital, en 1961. Era yo la traductora de la delegación francesa que venía a un encuentro sindical de trabajadores ferroviarios. Hubo un almuerzo al que Guillén asistió. Los franceses que estaban conmigo me dijeron: “Queremos hacer todo lo posible por acercarnos a Guillén para hablar con él, porque lo conocimos en su exilio de París”. Era para mí una tarea muy grata hablar con Guillén para decirle que unos franceses lo querían saludar. Lo abordé muy sencillamente; vino conmigo hasta donde estaban los franceses y, para mi frustración, Nicolás empezó a hablar un francés maravilloso, con fuerte acento hispano pero muy fluído. No tuve que abrir la boca. Terminada la conversación, le dije que escribía. Me dijo: “Alguna vez espero verte por la Unión de Escritores”, la cual prácticamente acababa de fundarse. Ése fue mi primer encuentro. Al año siguiente se festejaba el sesenta cumpleaños de

Guillén y en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana teníamos planeado editar una revista que se iba a llamar *Los jagüeyes*, por unos árboles llamados así que rodean la entrada de la Escuela de Letras. Esta revista se la íbamos a dedicar a Nicolás por sus sesenta años. Fui a verlo a la Unión de Escritores con Zaira Rodríguez Ugidos, entonces mi profesora de francés, para recopilar materiales, precisar su enfoque de la edición, pero sobre todo, para conseguir sus dibujos realizados con la mano izquierda. Recordamos nuestra conversación en Santa María y ese fue nuestro segundo encuentro. Después ingresé en la Brigada Hermanos Saíz, hoy conocida como Asociación para escritores y artistas jóvenes. Por tanto, visitaba mucho la Unión de Escritores y siempre nos saludábamos con simpatía porque siempre tuvo muy buena memoria. El tiempo pasó y esa relación no se estrechó más hasta 1970 o 71, cuando me llama Mario Benedetti para confeccionar la Serie *Valoración múltiple* dedicada a su obra que publicaría el Fondo editorial Casa de las Américas, lo cual acepté con mucho gusto. Ahí comenzó realmente nuestro diálogo intelectual propiamente dicho. Tenía que recopilar bibliografía, todo tipo de información e iba a su casa, a la Casa de las Américas o a los fondos que el propio Nicolás había donado al Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. En una recopilación de este tipo el lector ve cuando se publica un volumen enorme, pero el trabajo fundamental está en todo lo que uno lee y tiene que excluir. Lees mucho más de lo que seleccionas. Fue un trabajo muy arduo e importante; Guillén me apoyó extraordinariamente y establecimos una relación muy particular. Había una diferencia de edad enorme entre Nicolás Guillén y yo, y otras grandes diferencias. Sin embargo, establecimos una amistad muy transparente; intercambiábamos sobre muchísimos temas. Aprendí de él no sólo su experiencia literaria, su visión de la literatura; aprendí historia de Cuba a través de la experiencia de su padre y aprendí a interpretar la función social del escritor. Neruda y Guillén, a mi juicio, construyeron esa base, esa pirámide de respeto y de consideración al escritor en relación con las sociedades en las cuales se desempeña. Era un hombre muy desprejuiciado. Me pedía consejo sobre algo y yo le podía pedir consejo a él también. Era algo inconcebible, pero ocurría así. Fue un hombre de una gran disciplina, pues nada sale de la improvisación; le obsesionaba la calidad de un texto, fuera un soneto, una décima o un artículo periodístico. Nicolás no alcanzó la era de las computadoras; si la hubiera alcanzado, hubiera sido un informático maravilloso que hubiera tenido como diez *websites*. Cuando matan a su padre durante La Chambelona, en 1917, tiene que asumir la economía de su casa porque era el mayor de cuatro hermanos. Su primer oficio fue el de tipógrafo, de modo que era un hombre que tenía un amor enorme por las imprentas, por las familias de letras.

JC-C: En tus largos años trabajando con Guillén, ¿qué aprendiste?

NM: Aprendí con él tanto que ahora no puedo enumerar, pero recuerdo cuestiones que estaban relacionadas con el oficio del escritor y con la vida civil. Tanto por sus

primeros artículos –los artículos de los años treinta y cuarenta–, para mí Nicolás era un patriota de primer orden. Por ejemplo, me confesaba que uno de sus grandes ideales era haber escrito sendas biografías que nunca llegó a realizar: las de Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa Delgado; escribió sobre estos dos próceres, pero no alcanzó a completar sus biografías. Como se sabe, Juan Gualberto Gómez era el gran amigo de José Martí; el hombre que ayuda a Martí a organizar, entre otros muchos asuntos, la segunda guerra de independencia, la de 1895. Era un mulato hijo de esclavos con una historia tan singular que, hoy en día, inquieta a los historiadores jóvenes y hasta es un poco cuestionada, puesto que sus padres nacen esclavos, compran su libertad y lo mandan a estudiar a París. Existen consideraciones sobre ese hecho. Juan Gualberto forja un periodismo en función de las labores de la independencia; el que organiza el pensamiento de los ex-esclavos, para decírtelo de alguna manera, es decir, de los negros libres, de los pardos y los morenos; y va creando en sus filas el concepto de *cubanidad*; es decir que cultivó un periodismo en función de los ideales independentistas de José Martí. Martín Morúa Delgado, por el contrario, era un novelista relativamente bueno, pero enemigo político de Juan Gualberto Gómez. Guillén –que tiene dos trabajos muy buenos, a pesar de ser breves, acerca de estas dos figuras–, escribió sobre Agramonte, Céspedes y, por supuesto, sobre Martí y Maceo. Fue un hombre con un sentimiento no despojado de modernidad, pero muy arraigado en la historia real y también en el lugar que el legado cultural de los esclavos –que son las culturas negras de Cuba–, había alcanzado en todo el siglo XIX y en el siglo XX. Nicolás Guillén era un hombre que también profesaba amor por la tradición oral; era alguien que escuchaba, consultaba los archivos y escribía. Se codeó con los mejores historiadores de su época, pero no desdeñó la vía oral para sopesar la historia. La tradición oral ocupa en su poesía un lugar absolutamente fundamental; si no hubiera tenido ese respeto por esa fuente, no hubiera escrito *Motivos de son* en 1930. Siempre tengo un recuerdo suyo, como de niño: era travieso, le gustaban los trompos. Ya anciano, uno de sus pasatiempos favoritos era coleccionar trompos. Alguna vez le traje uno, pues me pedía: “Tráeme un trompo”. Se instalaba en la sala de su casa a jugar con los trompos y, por supuesto, a leer, ya que era un lector y, claro, un bibliófilo casi enfermizo. Poseía una colección de libros comprados en las orillas del Sena que son realmente joyas de la vida literaria de las literaturas francesa, castellana e hispanoamericana. El hábito de leer los clásicos españoles provenía de su padre quien poseía una biblioteca enorme con todos los autores del Siglo de Oro. Todo esto está contado en sus memorias. Guillén leía diariamente poesía, ensayos, buena literatura. Consideraba que la calidad era lo que marcaba el trabajo de un escritor; no le bastaba que profesara y apoyara buenas causas sino que esas causas, por nobles que fueran, estuviesen respaldadas por un riguroso oficio literario; porque si no hay calidad en el mensaje que pueda tener un escrito, si estamos ante un texto endeble, sencillamente no funciona. Para Nicolás, no tenía sentido.

JC-C: En uno de tus ensayos, hablás de tus experiencias cuando llegabas al estudio de Guillén, de las conversaciones con él y con Eliseo Diego sobre la literatura, sobre el lenguaje. ¿Compartirías algo de esas entrañables experiencias?

NM: Mi generación nació en un momento espléndido. Nacimos al cultivo de la poesía en el momento en que ya la llamada vanguardia hispanoamericana tenía sus grandes figuras. Empezamos a escribir después de César Vallejo, de Pablo Neruda, de Nicolás Guillén, de Vicente Huidobro, de Gabriela Mistral... Nos remitíamos directamente a los escritores latinoamericanos. Independientemente de esa tradición que ya existía de estos autores latinoamericanos, nacimos en el amor a la lengua. Había que leer en la lengua que uno escribe, porque los escritores jóvenes leen muchas traducciones que habría que ver si son buenas; pero, además, no aprenden idiomas. No comprendo cómo se puede escribir sin conocer otra lengua. En su libro *El oficio de poeta* apuntaba el italiano Cesare Pavese que el mejor ejercicio para un escritor era aprender otra lengua, traducir y comparar valores. Guillén era un devoto, para decirlo con una palabra bien gráfica, de los clásicos de la lengua castellana. Siempre estaba al día leyendo todo lo que le caía en la mano y sabía casi todo lo que se publicaba en el mundo moderno. Entonces Eliseo Diego, un poeta más joven que él, perteneciente al grupo literario nacido alrededor de la revista *Orígenes*, compartía también esa devoción. Y no creo que solamente Eliseo, sino todos los poetas de *Orígenes*, comenzando por su fundador, José Lezama Lima. Eliseo introdujo elementos importantes para el conocimiento y la mejor difusión de la literatura infantil en la Biblioteca Nacional y, en un momento dado, Nicolás lo invitó a venir a trabajar a la Unión de Escritores. Se crearon el hábito de que en las mañanas, muy temprano en las mañanas –Nicolás llegaba muy tempranito, por lo general antes de las ocho de la mañana–, sobre las nueve, se sentaban frente a frente a hablar de poesía española. Por supuesto, siempre me quedaba en un rincón para escuchar. Era un duelo, prácticamente un duelo. Nicolás le decía algo de memoria y Eliseo le ripostaba con otros versos y así se pasaban ratos hasta que volvían a sus oficinas a trabajar. Tenían una memoria extraordinaria que yo no poseo. Eliseo siempre recordaba la poesía mística española. Y en su boca escuché nombres de poetas que yo no conocía, que no me habían enseñado nunca en la universidad, como, por ejemplo, Fray Luis de Granada. Y así, ambos me enseñaron la importancia de la lengua de cualquier época; es decir que un escritor tiene que conocer al dedillo y saber las fuentes de donde nace su obra.

JC-C: En más de una oportunidad, Nancy, vos has manifestado que sin la obra de Guillén no existirían ni tu “Mujer negra” ni “Amo a mi amo”, ¿podrías desarrollar ese pensamiento?

NM: Fundamentalmente, “Mujer negra”, mis poemas de tema negro, no hubieran nacido si no hubieran existido los de Nicolás Guillén. Naturalmente en mí está la condición de género, que le da a ese tema otra dimensión; ni mejor, ni peor, es otra,

hay una diferencia. En el caso de “Amo a mi amo”, pienso que Guillén no hubiera podido escribir un poema así, como es natural. Lo he dicho siempre, no ahora, sino cuando era joven: le debo extraordinariamente a Nicolás Guillén. No me avergüenza para nada tener influencias, porque realmente los que no tienen influencias son las personas incultas, las personas que no leen y que piensan que las cosas se inventan. Nada se inventa, todo es un legado. Y en ese sentido le agradezco mucho a su poesía, concretamente en ese tema y en otros, por ejemplo, el habla coloquial. Algunos poemas de amor de Guillén son absolutamente coloquiales. Se adelantó a tanto, renovó tanto, hizo tan palpables y humanas zonas de la poesía que se escribía en el momento en que comienza a publicar. Tuvimos una relación verdaderamente rica e intensa. Me disgustan algunas aproximaciones feministas a la poesía de Guillén en el sentido de que son extremistas. No creo que se pueda juzgar lo que antecede a uno con la ventaja del tiempo transcurrido; es decir, uno tiene que juzgar de acuerdo con el momento en que algo se escribe. Los madrigales de Guillén son joyas de la poesía cubana e incluso de la poesía hispanoamericana. Fueron escritos para alabar la belleza de la mujer negra—invisible por aquel entonces y no por razones exclusivamente de carácter erótico. Si uno lee esos madrigales, la cuestión erótica casi queda en un tercer plano. Lo importante era, en un momento de lucha de valores, hacer ver que una negra era una mujer hermosa, pero sin reducir esa hermosura al fenómeno erótico. Hay muchas cosas en que no me parezco a él, ni él nunca intentó que alguien se pareciera a él, porque en su época los poetas que se parecían a Guillén fracasaron en su estética, como los poetas que quisieron imitar a Lezama porque Guillén y Lezama son voces muy fuertes y la gente va al original, no a las copias.

JC-C: ¿Dirías que Guillén influyó en el desarrollo de tu conciencia racial?

NM: Mi conciencia de identidad racial nació con Felipe Morejón y Aída Santana, su hermana y La China, mi madre, porque no por azar leí a Guillén en la biblioteca de mi padre. Mi padre tuvo libros de Vargas Vila, o Blasco Ibáñez, pero tenía a Nicolás Guillén. Sin embargo, le agradezco extraordinariamente a Nicolás haber sido intransigente con toda la historia que trajeron los esclavos a Cuba, al Caribe y a todas las Américas. Pero su interpretación de ese papel en el marco de la fundación de una nación es el elemento que para mí tiene muchísima trascendencia, sobre todo en su periodismo. Desde 1929, aún antes de publicar los célebres *Motivos de son*, combate la segregación racial que conoció en Camagüey. Hoy en Cuba eso es inconcebible. Nicolás nace en 1902, le matan al padre en 1917 y esos artículos, que son de 1929, denuncian una sociedad colonial, segregada, en donde en los parques públicos de provincias como Camagüey, Las Villas y Oriente, y creo que un poco en Pinar del Río, se ejercía la segregación. Es decir, los negros y mulatos de las grandes ciudades de Cuba no podían pasar por los parques. Tenían que pasear alrededor del parque por sus aceras. De ahí, sus artículos de esos años, denunciando la segregación relacionándola, claro, con el fenómeno tal

como se daba en los Estados Unidos. Hay un artículo que recuerdo siempre, que Ángel Augier y todo el que ha estudiado a Guillén citan: “El camino de Harlem”, que es el camino de la segregación. Guillén concebía la cultura que habían traído los esclavos como un elemento que conformaba la nación cubana. Hoy en día para nosotros todo está muy claro y muy definido. Sin embargo, también hay otro elemento en Guillén que le agradezco mucho: no desconocer el componente europeo.

JC-C: ¿Podrías relacionar estos pensamientos con el Caribe?

NM: En el caso del Caribe está el componente francés, el holandés o el inglés. Independientemente de que hay formas de colonización innegables, las culturas se mueven, están abiertas, van de un lado para otro. Y no podemos pensar que no somos mestizos porque somos mezcla de un montón de cosas. Soy una persona de piel oscura, pero no hablo bantú, ni swahili. Soy un ser mestizo porque hablo una lengua indoeuropea. En el Caribe hispano, conformado por República Dominicana, Cuba y Puerto Rico, es decir, las islas conocidas como las Antillas Mayores, no creamos *creoles*, o sea, no generamos esas lenguas populares que, en el resto de la región, son pura mezcla, pues tienen como base la lengua del colonizador europeo correspondiente y las diversas lenguas africanas traídas por los esclavos. Por otra parte, estos esclavos no pertenecían a una sola etnia, lo que hace del Caribe una torre de Babel. Sin embargo, no quiero decir que no haya vocablos que se hayan integrado a la lengua nuestra que es el español de América. Y esos *creoles*, que hoy en día tienen una literatura que llaman emergente, son una realidad en el mundo francófono, en el anglófono y en el mundo holandés. Pero en el nuestro, el hispano, el habla coloquial puede tener sus variantes, sus tonalidades; el léxico puede variar, pero el tronco responde a la raíz original... Si un español llega a San Juan de Puerto Rico va a decir “quiero agua” y todos entienden qué es, y el pan es el pan y el vino es el vino y la puerta es la puerta. No es así en el otro Caribe. Puedes transitar por zonas rurales en donde sus habitantes no hablan francés sino *creole*.

Por consiguiente, en el mundo hispanoparlante, en el plano literario, compartimos la experiencia literaria de Hispanoamérica. Es una característica de las literaturas del Caribe: formamos parte del Caribe pero, al expresarnos en lengua española, compartimos esa experiencia hispanoamericana. Como tú bien conoces, la lengua es una patria. Asistí hace muchos años a un coloquio al que me invitó Mario Benedetti que se llamó “Dos poesías y una lengua”. Somos depositarios de esos legados, de esa tradición literaria hispana que, en términos de la cosmovisión poética latinoamericana, es sumamente importante. Un poeta dominicano lo mismo puede sentirse heredero, de esa vanguardia ya mencionada, es decir, de un Huidobro de Chile o de un poeta como César Vallejo de Perú, pero el cuerpo no es otro que el de la lengua española, no hay otra. Para otros escritores de estos ámbitos antillanos estos fenómenos se convierten en un gran conflicto, porque hay quien escribe en la lengua metropolitana correspondiente, pero

todo el universo coloquial, reino de la lengua hablada, es un conjunto que parte de los *creoles*. Es algo sumamente interesante, sobre todo cuando vas a traducir, porque son lenguas realmente con otra personalidad, con otra identidad. Nosotros tenemos mucho que avanzar en este dominio que Nicolás avizoró, de las relaciones de la poesía cubana y de la literatura cubana con estos reinos del Caribe. En el momento en que publica, por ejemplo, su largo poema “West Indies, Ltd.”, en 1934, éstas eran nociones que no teníamos, que eran desconocidas para nosotros. En ese sentido también Guillén es un poeta muy zahorí, muy visionario, a quien le agradezco habernos traído esa zona tan importante de la literatura caribeña como lo es la poesía suya y es de agradecer haberme topado, en primera juventud, con escritores como Édouard Glissant o incluso como la de un narrador como Alejo Carpentier, tan caribeño, tan antillano.

JC-C: ¿Qué significa para ti Guanabacoa?

NM: Sigo pensando mucho en Guanabacoa por los olores, los sabores, el aliento que tiene físicamente. Y nunca olvidaré que Nicolás Guillén tuvo un sueño: que las calles de Guanabacoa en donde nacieron Ernesto Lecuona, Rita Montaner y Bola de Nieve llevaran los nombres de estos grandes artistas que compartieron con él su concepción de la nación cubana. Sabemos que en Guanabacoa no sólo existe un mundo muy particular de esas culturas negras; me gusta nombrarlas en plural, por su naturaleza diversa. Esas culturas moldearon también la nuestra, la cubana. Y esa espiritualidad, por lo menos en el mundo occidental, está muy arraigada en la espiritualidad de Guanabacoa. Se trata de un mundo muy particular que afloró principalmente en la música, si pensamos que esa manifestación es una de las expresiones de la cultura cubana que más define nuestro carácter. No hay otra que haya expresado de una manera más precisa, dinámica y más abierta, a la vez, el carácter del cubano como la música. Pensamos en estos tres grandes músicos que nacieron en Guanabacoa sin olvidar todo lo que significa la región de Santiago de Cuba –urbana y rural– para esa idea que tengo de nuestra cultura, de nuestra música. Y esa espiritualidad, de un modo u otro, es compartida por muchos creadores, de la década del treinta del siglo xx y, asimismo, por la generación que comenzó a escribir en los años sesenta como la mía. O, por lo menos, parte importante de esa generación. Creo que en esa espiritualidad –en algunos casos vinculada al sentimiento religioso de la santería sólo comparable a dos grandes complejos como lo son el candomblé brasileño y el vodú haitiano– predomina un mundo que ha suministrado muchos elementos, entre ellos el sentido del color, al mundo de la plástica y al de la música.

JC-C: Continuando con esta temática, Nancy, volviendo sobre tus memorias, ¿cómo empezaste a conocer la espiritualidad sacro-mágica?, ¿a través de qué medios y de qué personas o de qué experiencias?

NM: En una ocasión a Guillén le preguntaron qué estaba leyendo cuando escribía *Songoro Cosongo* o *West Indies Ltd.* y contestó que *La decadencia de Occidente*, de

Oswald Spengler. Durante la década del sesenta se funda el Instituto de Etnología y Folklore. Es una época en que todavía estaba vivo don Fernando Ortiz. El componente africano de la cultura cubana conoció las bases de una vida institucional en el marco de la vida cultural cubana. Luego se crea el Conjunto Folkórico Nacional. Aparecen así una serie de manifestaciones de carácter danzario, de carácter pictórico y fundamentalmente la escena cubana comienza a integrarse a esta nueva sensibilidad, por ejemplo, con el teatro de Eugenio Hernández Espinosa, y un poquito antes con el teatro de José Ramón Brene. Mi acercamiento se produce de forma libresca, porque mi educación me había apartado, un tanto enajenada de ese mundo donde aquellas expresiones habían nacido; es decir, no llega a mí por una vía vital, a excepción de que a finales de los sesenta conocí al pintor Manuel Mendive, mi gran amigo. Nos conocemos desde que tenemos ambos diecisiete años. Nos conocimos a través de una crítica de arte, Almayda Catá, ya fallecida. Íbamos a los cumpleaños de Manolo, en su amplia casa de Luyanó. Fue Manuel Mendive quien me llevó una tarde a un toque en Regla. Me invitó a mí y a la poetisa Ana Justina Cabrera y, al final, creo que llegó Martínez Furé. Fue un toque que trastornó mis sentidos. Era un toque para Inle. La persona que no conoce, no puede advertir las diferencias entre un toque y otro. Me dijo Manolo: “Esto es un toque para Inle”, y yo pregunté: “¿Quién es Inle?” Nunca había escuchado nada semejante. Me dijo: “Es un dios del río al que entra cada seis meses. Cuando sale es mujer y cuando vuelve a entrar es hombre”. Era un toque que se bailaba agitando pañuelos en el aire. Los bailadores sacaban pañuelos y los hacían revolotear al compás de los tambores. Es un baile muy enloquecedor e impresionante. Mi tío Juan me había llevado a una rumba, como te he contado anteriormente. La rumba es pagana, o sea, no tiene carácter religioso. Era una fiesta casera, popular, pagana. Este otro mundo que descubrí gracias a Inle, en el poblado de Regla, junto a la bahía habanera, es el de la ritualidad, la cual todavía se mantiene bien escondida. Sin embargo, hay que reconocer que, con un respeto extraordinario a estas manifestaciones, ese comienzo tan feliz ha tenido sus desvirtuaciones, en el sentido de que no se diferencia entre lo ritual y lo pagano, y viceversa. Son tambores muy diferentes. Los tambores en la percusión de la música popular cubana no tienen nada que ver con los tambores de la santería, los tres famosos tambores batá, con los que incluso se han hecho experimentos. Algunos músicos importantes incluyeron los tambores batá en sus obras, pero no se trata de una práctica extendida. Es decir, la sonoridad de la percusión en nuestra música popular parte del mundo congo. No soy una experta ni mucho menos; soy una cubana como otra cualquiera que ha vivido, ha leído, se ha documentado y escuchado a grandes sabios, a grandes eruditos como Martínez Furé, el propio Miguel Barnet y muchos otros amigos como lo fueron Pedro Deschamps Chapeaux, o Alberto Pedro, ya fallecido. Mi primer escrito para Manuel Mendive lleva ese sello; es decir, escribo un ensayo breve con el fin de explicar el mundo que había detrás de la pintura de Manuel Mendive,

que, en aquel entonces, no era algo al que la gente pudiera acceder con facilidad. Estoy hablándote de 1965 o 1966. Entre el 68 y el 69, se publica este ensayito mío, que quiero mucho, en *La Gaceta de Cuba*. Se titula “El mundo de un primitivo”. Creo que es un texto insuperable, por su sincera transparencia. Allí trato de explicar lo que son las deidades. Cuando veía pintar a Manolo en su casa de Luyanó, la música que siempre escuché y que él utilizaba para hacer su pintura era la de Bach. Estábamos, nos alimentábamos de mundos muy contrastantes. Quizá la gente hoy pueda especular y decir que la pintura de Manolo se hacía en medio de toques de santo, y no es así. Hay que salvarse mucho de las especulaciones, de cierto ojo turístico, por decirlo así, que a veces empaña la veracidad de una manifestación. Se funden elementos de la vida culta porque todos los fundadores del Conjunto Folklórico habían pasado cursos de antropología y de etnología. Olvidé un nombre importante: Argeliers León. Al amparo de las investigaciones de Fernando Ortiz, estos informantes van al teatro por primera vez, lo que se convierte en una fuente de comunicación de cosas que hacían de una forma muy auténtica, muy orgánica, sin afán de lucro. Pudieron desplegar todos sus conceptos, todo lo que habían aprendido, todo lo que sabían, todo lo que bailaban, en función de las artes escénicas, en función de las tablas. Es el momento en que nace y reina un hombre como Lázaro Ross, para nosotros uno de los grandes *griots*, si podemos utilizar esa palabra, de los grandes cantores de la música folklórica cubana de antecedente africano o, concretamente, del panteón yoruba. Muchas de estas personas, bibliotecas vivas, han dejado de existir, por lo que esa huella personal, de gran autenticidad, de gran honestidad, ha pasado a formar parte de un legado que debe ser recuperado. Los informantes de Fernando Ortiz armaron este mundo de la música folklórica cubana. Por ejemplo, el caso de Merceditas Valdés es una historia totalmente diferente. Es la primera *apkwona* que va a cantar y bailar cantos yorubas en el Aula Magna de la Universidad de La Habana en la primera mitad del siglo xx. Sé por fuentes orales que se realizó un gran esfuerzo para poder llevar a Merceditas a cantar en semejante escenario porque el rector de la época era muy conservador. Y finalmente, de algún modo, muchos años después, Merceditas integra un fenómeno, muy interesante, mediante el cual se demuestra cómo ese canto tan ritual va integrándose al cuerpo de la música popular cubana.

JC-C: ¿Cómo se relacionan estas experiencias con el surgimiento del teatro negro en La Habana?

NM: Precisamente el punto culminante es el estreno, en 1966, de *María Antonia*, obra de nuestro amigo Eugenio Hernández Espinosa que dirigió Roberto Blanco. Fue una gran confluencia de géneros, porque contenía cantos, bailes y todo lo que expresaba la religiosidad popular en la barriada del Cerro; porque el mundo de María Antonia es el del Cerro. Esta experiencia fue reveladora de un sinfín de elementos que eran desconocidos. Recuerdo cómo se abarrotaba un teatro tan inmenso y difícil de llenar

como el teatro Mella. Estábamos acostumbrados hasta entonces al teatro de las pequeñas salas, que era un teatro importantísimo que mis amigos dramaturgos han respetado extraordinariamente, y que yo, de alguna manera, defendí. Hay que estar a favor de la diversidad. Un movimiento teatral no tiene por qué prescindir de las pequeñas salas. Pero *María Antonia* fue una prueba de fuego, en el sentido de que la gente popular de los barrios de La Habana abarrotó el Teatro Mella durante toda la temporada que estuvo la obra en escena, que fue bastante. Fue una revelación.

JC-C: ¿De qué manera entran estas experiencias en tu creación?

NM: Tiempo después de la muerte de Nieves Fresneda, escribí en México mi poema “Elogio de Nieves Fresneda”. Había un taller de danza moderna que había tenido una serie de inconvenientes con unos europeos que querían apoderarse de determinadas formas de hacer de ese taller auspiciado por la Universidad Autónoma de México. Dicho taller convocó a un concurso literario para que los mejores textos suministraran temas de ballet que sirvieran de base para el trabajo de los coreógrafos mexicanos. Por eso hay tantos temas indígenas –náhuatl o aztecas–, y dos poemas para dos bailarinas cubanas tales como Alicia Alonso y Nieves Fresneda. Nieves era un esplendor de la tierra y las aguas. Una nota al pie del poema expresa que su danza para Yemayá era todo un prodigio. Nieves era un verdadero surtidor para la oralidad ritual cubana e incluso llegó a ser informante de Don Fernando. Es interesante comprobar cómo aquellas personas que eran sencillamente practicantes, iniciados –siendo domésticas, sastres, pintores de brocha gorda y albañiles–, entraron a formar parte del legado tradicional danzario de un país. Es un hecho realmente importantísimo. Me importa también señalar que el poema dedicado a Alicia –la reina de los aires– es el único que escribí aquí en La Habana al regresar y lo añadí al poemario, *Elogio de la danza* (1982). Porque para mí Alicia Alonso representa en la cultura cubana el Aire y Nieves Fresneda la Tierra: las dos son espejos del alma cubana que van como vasos comunicantes en *Elogio de la danza*.

JC-C: Es una colección de poemas de una belleza plástica extraordinaria. “Merceditas”, ya en *Carbones silvestres*, es un poema de notable plasticidad, musicalidad y movimiento, en el cual además apuntás a una espiritualidad que de una manera es definitoria de la nación. ¿Podrías comentar sobre ese texto?

NM: Merceditas Valdés era una cantante pero, al mismo tiempo, una diosa de los cantos rituales de Cuba. Es un poema escrito ya muerta Merceditas. Me lo pidieron a propósito del primer aniversario de su muerte que se conmemoraría en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba. Fue un reto porque, con ese poema, quise recobrar o, como dicen ahora los más jóvenes, visitar el mundo poético afrocubano de los años treinta. Recuerdo que me fue muy difícil porque no fui nunca amiga de Merceditas Valdés. Sin embargo, hice un viaje con su esposo, Guillermo Barreto, gran percusionista cubano. Coincidimos en la ciudad canadiense de Halifax. Trabajamos una amistad breve pero sincera por aquellos días; salíamos a comprar discos y, por supuesto, era mi guía

a través de la amalgama de grabaciones y, sobre todo, de todos los discos que Barreto compraba, porque era un músico de gran gusto y raíz. Y en aquel vaivén, Barreto me confesó que estaba muy enamorado de su mujer, que era Merceditas. Un día fuimos a comprar un perfume para ella, escogido por mí. Escribí el poema a través de los ojos de Barreto y, claro, como un homenaje a él mismo, –ya para entonces muerto–, a su adoración por ella y al símbolo que es Merceditas para los cubanos.

JC-C: Pero ella también representa la espiritualidad afrocubana...

NM: Naturalmente. Todo el mundo sabe que Merceditas tenía sentimientos religiosos; dicen que era hija de la Caridad del Cobre, o sea, hija de Ochún. En fin, era alguien que profesaba esas creencias; por tanto, en mi interpretación literaria del personaje de Merceditas Valdés el paisaje tenía que estar muy marcado por el color amarillo. A mí no me gusta teñir, no me gusta teñir ni en planos religiosos, ni en planos ideológicos. Creo que las cosas tienen que venir con su fuerza y su esplendor propios y no porque vayan respaldados por una comunión o complicidad de ideas, o de sentimientos religiosos. Y paso a explicar la dedicatoria: cuando el poema nació –leído, una noche, en el tributo a la memoria de Merceditas que organizara Nisia Agüero, en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba– estaba presente Luis Carbonell, que es conocido en el continente como el Acuarelista de la Poesía Antillana, emblema de nuestra poesía de esa época. Al terminar el espectáculo vino a abrazarme para decirme tantas cosas bellas del poema que me dije: “Vencí el reto”. Todavía abrazados, le confesé: “Luis Mariano, escribí este poema tratando de recobrar la atmósfera de esa poesía de los años treinta [que no es mi época ni mi estilo] y si a usted le ha satisfecho y si usted se siente feliz es el mejor elogio que puedo tener, la mejor crítica”. A partir de entonces se lo dediqué a Luis Carbonell. Es un poema que, sin embargo, no tiene nada que ver con el cosmos de *Elogio de la danza*; es algo totalmente distinto y lo incluí entonces en mi poemario *Carbones silvestres* (2005). Apareció en una sección que titulé “Tamborino” porque hay poemas allí de mucha musicalidad, de mucha oralidad. Es un poema concebido para ser dicho, como los dedicados a Alicia Alonso y a Nieves Fresneda, ambos recogidos en *Elogio de la danza*. El poema de Alicia fue musicalizado por un excelente trovador nuestro, Amaury Pérez e interpretado por la soprano Alina Sánchez en un disco que en 1978 produjo el compositor Rember Egües como homenaje al treinta aniversario del debut de Alicia en el American Ballet Theater de Nueva York.

JC-C: En uno de tus ensayos sobre la poesía, citás a Cesare Pavese y decís que la poesía es una defensa contra las ofensas de la vida. ¿De qué manera lo es para ti?

NM: Lo cito porque Pavese es un poeta que tradujo mucho. Era un gran creador que no sólo ejercía su oficio como escritor sino que le encantaba propiciar otros mundos y lo lograba mediante la traducción. Siempre leí con mucho detenimiento su libro *Oficio de poeta*. Su condición de traductor le proporcionó una perspectiva especial

sobre la escritura como laboratorio. La vida de Pavese tuvo un desenlace trágico. No sé si estuvo demasiado ensimismado o quizás su ego le jugó una mala pasada que lo condujo al suicidio. Realmente todos tenemos ego –no creo que esté exenta de tenerlo–, pero a mí me da un poco de pudor cuando estoy conciente de que el ego se apodera de la escena...porque casi nunca podemos ser juez y parte. Esa es la razón de existir del crítico porque es quien orienta y/o traza pautas sobre lo que uno escribe.

JC-C: ¿Cómo se manifiesta ese principio de Pavese en tu poesía?

NM: Por ejemplo, si tú analizas el poema “Nexos”, te das cuenta de que es la aplicación de esa cita de Pavese. Hay un personaje que es mi padre; no está allí porque sea mi padre, sino porque fue un marinero que ya no pudo volver a serlo; que después fue estibador de los muelles habaneros y quien es alguien que permanentemente está buscando su identidad a través del mar, convencido a su vez de que el mar forma parte de nuestra Historia, pero también buscando esa justicia social por la que siempre luchó, contra viento y marea, contra la indiferencia paterna, sin dejar de crear una familia que también defendió. En un mundo donde el componente africano formó parte de un sinfín de prejuicios raciales, de discriminación racial, las ofensas fueron diversas y variadas. Debería haber una literatura para restaurar esas ofensas y, al mismo tiempo, develar qué pasó, porque el mundo de la esclavitud lo han descrito grandes escritores cubanos del siglo XIX, en especial los llamados costumbristas. *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, es un paradigma de la novela abolicionista cubana y latinoamericana. Hemos creado un cuerpo literario muy aceptable y muy profundo que narró, más bien, los horrores físicos de la esclavitud. Sin embargo, sigo admirando el legado de José María Heredia, el gran romántico nuestro, cuando hablaba de “los horrores del mundo moral”. Muchos de los elementos que están en mi poesía o en mis ensayos parten de la curación de esas heridas, del reconocimiento de esas ofensas.

JC-C: ¿Dónde están las ofensas?

NM: Como dice el barbadense George Lamming: “en la batalla de la piel”. En nuestras pequeñas sociedades es un drama tener la piel negra, oscura. ¿Por qué tiene que ser un drama? Cuando nace un bebé, todos miran la piel y se sienten obligados a medir el grado del tinte; si la piel es más o menos negra. Y así se preguntan azorados: ¿a quién salió? ¿por qué salió tan negro? ¿por qué? ¿cuál es el drama? Nos viene de un mundo en donde el hombre con esa piel oscura y negra fue un esclavo. Esas ofensas a veces son conscientes, a veces no lo son. Pienso que en la mayoría de los casos no lo son, pero están allí como una marca indeleble. Ciertas imágenes estereotipadas forman parte de ese inconsciente que hay que sacudir y mostrar para aniquilarlas.

JC-C: Entiendo que “Nexos” es un buen ejemplo, pero tenés un pequeño poema, uno de mis predilectos, que en esencia traduce tu versión de lo que significa que la poesía es una defensa contra las ofensas de la vida: “Mirar adentro”.

NM: “Mirar adentro” es un arte poética que parte de ese tema, claro: “Del siglo XVI data mi pena...” En esa fecha comenzó nuestra historia. Es una suerte de observación que parte de esa fecha y el que no vaya a hurgar en aquellas fuentes y no sea capaz de ver en el presente las cosas que se arrastran del pasado, está perdido.

JC-C: Nancy, vos sos una profunda conocedora del Caribe, de la cultura, de la historia, de ese mundo y de su creación. Quisiera que habláramos sobre la manera en que crees vos que el Caribe es una entidad cultural propia, independiente.

NM: El Caribe es un conjunto de civilizaciones; por consiguiente, esta zona del planeta ostenta una diversidad aleccionadora. No es una teoría mía. Siempre me gusta citar a otros y aquí me siento obligada a citar a Alejo Carpentier quien, en una conferencia maravillosa que pronunció por televisión, celebrándose en La Habana una edición de Carifesta, en 1979, llamaba la atención sobre nuestros más cercanos vecinos. “Las culturas de los pueblos que habitan el Caribe”, que es el título de la alocución, apareció en el primer número de *Anales del Caribe*, órgano de expresión del Centro de Estudios del Caribe, recién creado por la Casa de las Américas. Decía Carpentier que en esta zona del hemisferio se habían encontrado por primera vez todas las grandes razas, las que no se habían podido encontrar antes. Luego, entonces en la historia del Caribe está Europa, como en la historia de Europa está el Caribe, lo cual no puede perderse de vista. Aquí hay como un ir y venir, un saltar de isla en isla. En el Caribe siempre hay un barco; en el Caribe hay algo que siempre se mueve. Los fenómenos migratorios han sido una constante en su historia. Por ejemplo, si piensas en el Canal de Panamá, propiedad de los franceses en las primeras décadas del siglo, es comprado por los norteamericanos en 1930; la fuerza laboral que construye el Canal de Panamá estaba integrada por una mano de obra proveniente de la Martinica, de Barbados y de Santa Lucía; hoy por hoy en Panamá te encuentras una serie de apellidos ingleses y franceses que no vienen de Inglaterra ni de los Estados Unidos propiamente, sino de las islas anglófonas o francófonas del Caribe. Estos asuntos parecen sencillos y no lo son. El Caribe es un conjunto de civilizaciones sin carácter territorial desplegadas naturalmente alrededor del mar Caribe y, principalmente, alrededor de las islas de ese archipiélago infinito. Creo que es importante significar que el nombre de nuestra región se inspira en una de las etnias más rebeldes y por eso mismo más resistentes de todas las Américas: los caribes. Nuestro nombre es emblema de resistencia que sobrevive en nuestros días. Pero no creo que nos obligue a pensar nada más en el mundo insular del Caribe. El Caribe nace también y se derrama hacia el sur de la Florida, la Luisiana, de las costas de América Central hasta llegar a Brasil, concretamente hacia el territorio de San Luis de Maranhão. Es un mundo de experiencias compartidas, de historias comunes y de movimientos migratorios incesantes. Allí se añaden al mundo europeo (hispano o francés, holandés o portugués, para el caso de los brasileños) todos los esclavos africanos que fueron depositados fundamentalmente en el área; que fueron esparcidos

después, como un surtidor, hacia América Central, Estados Unidos y toda América del Sur, al sur del Río de la Plata, que tú conoces tan bien. Ahora bien, es inconcebible ese Caribe, en su zona oriental, por ejemplo, sin la presencia de los hindúes. Para las concepciones modernas del mundo, sobre todo de las Antillas Menores, concretamente de las francófonas, es importante el mundo hindú. Los asiáticos conformaron también una identidad mucho después y han resultado importantísimos; desde la primera mitad del siglo xx, en islas como la Martinica y la Guadalupe. En la capital martiniqueña, Fort-de-France, hay muchos restaurantes indonesios, vietnamitas, muy atractivos e interesantes, establecidos allí gracias a las migraciones de 1954, en tiempos de la derrota de Dien Bien Phu. Todos coexistiendo junto a culturas negras, también llegadas desde el siglo xvi a estas Antillas menores orientales, sobre todo en aquellas islas donde el componente colonial no ha desaparecido y su estructura social se ha mantenido.

JC-C: Continuando con el Caribe, no puedo dejar de pensar en Derek Walcott. ¿Cómo se inserta en el Mediterráneo? Vos te quedás en el Caribe, pero el Caribe parece ser el Mediterráneo de nuestra América. Creo que en algún momento has hablado al respecto. ¿Podrías desarrollar este pensamiento?

NM: Lo más trascendente de la obra de Walcott es su registro de ciertos fenómenos de nuestro Caribe, resumido en un verso genial suyo que reza: “*History is sea*”.

Soy una conocedora sobre todo de su arte y de su literatura. El mundo de la economía, de la política y de las ciencias sociales es un mundo aparte. He estudiado y me dedico al mundo de la cultura literaria y artística. El Caribe tiene varias acepciones; hay varios conceptos del Caribe. Me inclino más hacia el Caribe que han defendido los escritores caribeños, los artistas del Caribe más que sus filósofos, economistas o sociólogos. Figuras como Édouard Glissant y Derek Walcott han creado un cuerpo de ensayos, de pensamientos y de obra que evidentemente han nutrido mi concepción del Caribe. La *West Indian novel*, la novela del mundo de las Antillas anglófonas, es una narrativa importantísima a la hora de sustentar determinadas ideas. Para mí, Derek Walcott, George Lamming, Wilson Harris, incluso V. S. Naipaul, han creado un extraordinario cuerpo literario que se fundamenta en el enorme movimiento migratorio, fundamental en la presencia de las islas y sus dominios lingüísticos. Somos una torre de Babel y, para un escritor, la lengua es una vía de comunicación, una vía de creación. Un escritor como Alejo Carpentier, tan especial y trascendente tanto para los hispanos como para ellos, es un novelista fundamental que cultiva la novela histórica y se inspira en capítulos memorables de la historia de la isla Guadalupe. Como cité antes, dice Walcott que “el mar es la historia”. Es una idea, un verso maravilloso, pero al mismo tiempo es un apotegma que contiene mucha filosofía, mucho pensamiento y tanta verdad de lo que somos en el Caribe. Glissant, por ejemplo, concibe el Caribe como un mundo en brutal dislocación, caótico, sobre todo en sus últimas novelas después de la aparición de *El discurso antillano* (1981) un clásico que ha publicado en Caracas,

Monte Ávila Editores Latinoamericana, traducido y anotado por una gran caribeñista, la investigadora Aura Marina Boadas, en el año 2005. Más allá de los conceptos sustanciales de *El discurso antillano*, Glissant describe lo que concibe como un mundo caótico, su famoso *chaos-monde*; el mundo donde todo lo que está arriba, está debajo y viceversa. Trata de explicarse la presencia de la intolerancia de culturas que nos lleva a caer en confrontaciones bélicas. Se apropia, de algún modo, de algunos valores del mundo árabe que, aunque no están exactamente arraigados en el Caribe, se hallan en la experiencia colonial del mundo francófono, incluyendo los países africanos. No es posible pensar en estos autores sin referirse a un hombre como Frantz Fanon, otro gran martiniqueño junto a Césaire y Glissant, cuya interpretación de la experiencia colonial es extraordinaria. Esos son elementos que para mí han sido fundamentales. Recuerdo ahora que quien introduce en la vida editorial de Cuba la obra de Fanon y algunos de estos escritores, y lo que él llamó el “balcón afroasiático”, fue Ernesto Guevara, el Che Guevara. A partir de su primera visita a Argelia, donde realmente era adorado, hace publicar en La Habana *Los condenados de la tierra*, después *Piel negra, máscaras blancas*, y otros muchos títulos en la pequeña Editorial Venceremos, que tuvo una vida breve. Nosotros nacimos a un mundo que le agradecemos a los cambios de los años sesenta. Sabrás que Martí murió con pasaporte haitiano, porque una de sus estadías durante la conspiración de Martí para llevar a cabo la segunda guerra independentista transcurre en Cabo Haitiano. Desde Nueva York pasa a Cabo Haitiano y, de allí, llega a desembarcar en la zona este de Cuba, donde muere en combate. Lo encuentran con un pasaporte haitiano, que era el que le había servido para poder moverse en esa zona del hemisferio occidental. La primera parte de su último diario se llamaba “De Cabo Haitiano a Dos Ríos”. Por otra parte, él describe allí lo telúrico, lo que llamaríamos hoy “la ecología de los territorios haitianos”. Martí tenía la concepción de crear una confederación antillana. En esa época no se hablaba del Caribe sino única y exclusivamente de las Antillas. Las Antillas no son más que las islas del mar Caribe. Por supuesto, Guillén no está exento de cultivar esta noción porque también hablaba de su condición de antillano en un poema tan visionario como el largo y fluvial “West Indies Ltd.”, el cual termina así:

LÁPIDA

*Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano,
En el año de mil novecientos treinta y cuatro.*

“Escrito por Nicolás Guillén, antillano”, es decir, por alguien del Caribe. Pero como Nicolás para mí es tan importante, siempre lo vemos como algo aparte, aislado, pero está muy enraizado y muy firmemente colocado junto a estas figuras mencionadas por mí. Tenemos que incluir a muchos autores de literaturas emergentes. Es el mundo de las literaturas en creole, que publican y escriben en creole. En su mayoría estos

escritores, los más significativos, incluso mujeres como Maryse Condé, Simone Schwartz-Bart o Gisèle Pineau, toman elementos del habla coloquial, que en el Caribe siempre está vinculada a los creoles. En las obras de teatro de Derek Walcott, por ejemplo, hay pescadores que se comunican en el *creole* de Santa Lucía, que es el mismo de Dominica. Glissant siempre contaba que el *creole* del Caribe francófono es entendido por los negros de la Luisiana. Y contaba esto desde su cátedra de Baton Rouge, donde corroboró este fenómeno pues vivió un buen tiempo. El ejemplo que nos da el Caribe es de resistencia cultural y al mismo tiempo de coexistencia. En estas islas nació la diversidad cultural, ese concepto que a veces ustedes, al influjo de los programas de estudios llamados poscoloniales, llaman hidridez. Todo el pensamiento llamado postcolonial tiene en el Caribe un patrón, un emblema, porque hemos sabido integrarnos y aceptar lo que ha llegado. Aquí nadie vuelve a ser europeo, ni africano, ni hindú, ni asiático; aquí todo el mundo se convierte en un tercer producto, que es el concepto fundamental del Caribe.

JC-C: Entiendo, Nancy, y lo has ilustrado brillantemente. Si bien es cierto que los caribeños comparten la experiencia histórica, la vecindad territorial, por otra parte yo creo que el lenguaje y la cultura se determinan mutuamente. En el Caribe tenemos naciones francófonas, anglófonas, holandesas, hispanas. ¿De qué manera creés vos que esas lenguas han influido al desarrollo de esas culturas distintas en el Caribe?, ¿cómo ha sido esa interacción?

NM: Hay muchas similitudes y diferencias. Decía el propio Glissant que la única expresión que era caribeña y que todos compartíamos es la danza, porque la danza no lleva palabras. Cuando ves a un caribeño bailar, sea de donde sea, sabes de dónde viene y sabes quién es. Todos podemos bailar cualquier danza de cualquier región del Caribe. Ahora, en términos literarios, es una de las zonas más conflictivas. ¿Por qué? Porque somos una torre de Babel, como ya he dicho aquí y en otros sitios. Unos hablamos español, otros inglés, otros francés u holandés o los distintos *creoles*. El papiamento, por ejemplo, la lengua de los de Curazao, tiene parte de español, de portugués (porque ellos están anclados en el sur, en América del Sur) y de las lenguas africanas que trajeron los esclavos que llegaron allí. Las lenguas del Caribe son disímiles y diversas; sin embargo, me atrevería a afirmar que los temas literarios y las características de esas literaturas son muy similares. Naturalmente, hay diferencias. Es similar la historia de la poesía del Caribe, que refleja la batalla de la piel, la cuestión del origen de cada cual. Tú eres de un país como Santa Lucía, que es de lengua anglófona, pero allí hablan en un creole que está conformado por elementos francófonos. Sin embargo, no pueden hablar francés a veces, o no pueden hablar inglés, y se comunican a través de los *creoles*. Hay literaturas que registran esa característica y hay otras que no. La mejor literatura, la más difundida, es la que se hace en las lenguas metropolitanas, pero cuando incorporan el habla coloquial tienen que tomar el léxico de los *creoles*.

Eso se ve muchísimo en la narrativa y en el teatro. En el teatro los personajes tienen que expresarse, y un pescador no puede hablar como un gobernador; por lo tanto, los pescadores tienen que hablar en *creole*, como señalé en el caso del teatro de Walcott. Hay una gran riqueza, un gran esplendor en la escritura femenina, en las escritoras que te mencioné, pero también en anglófonas como Velma Pollard, Erna Brodber, Jamaica Kincaid, Marie-Célie Agnant, Jannick Lahens o Edwige Danticat—quien siendo haitiana escribe en inglés—, es decir, escritoras que revisitan temas clásicos, temas familiares, temas acerca de la opresión a la mujer, pero los resuelven de formas muy diversas, muy diferentes, muy originales.

JC-C: ¿Hay similitudes entre las voces de las mujeres del Caribe hispano y las otras caribeñas?

NM: Sí, absolutamente. Te podría recomendar concretamente una antología, publicada hace ya décadas, que se llama *Her True-True Name*, compilada por Elizabeth Wilson y Pamela Mordecai, dos hermanas de Jamaica que comparten esta cuestión migratoria pues viven en Toronto, Canadá. Pamela tiene una editorial; hicieron una extraordinaria antología de escritura femenina en la que estamos desde Dulce María Loynaz hasta Georgina Herrera, pasando por mí y una escritora como Marie Chauvet, gran novelista haitiana que fue un poco, ¿cómo te diré?, devorada, invisibilizada por el éxito de Jacques Roumain y Jacques Stephen Alexis, pero que hoy en día disfruta, digamos, de un gran auge y respeto en la narrativa haitiana contemporánea. Se trata de una importante antología que presentó una publicación periódica de la Universidad de Michigan a inicios de los noventa del siglo xx. Aparecen todas las escritoras en sus lenguas maternas y, por supuesto, la que escribe francés tiene una traducción al inglés, y viceversa. Quería señalar también que apareció una antología en Macedonia de poesía caribeña, muy importante también, que se presentó en el marco del Festival Internacional de Poesía Noches de Struga, en 2006.